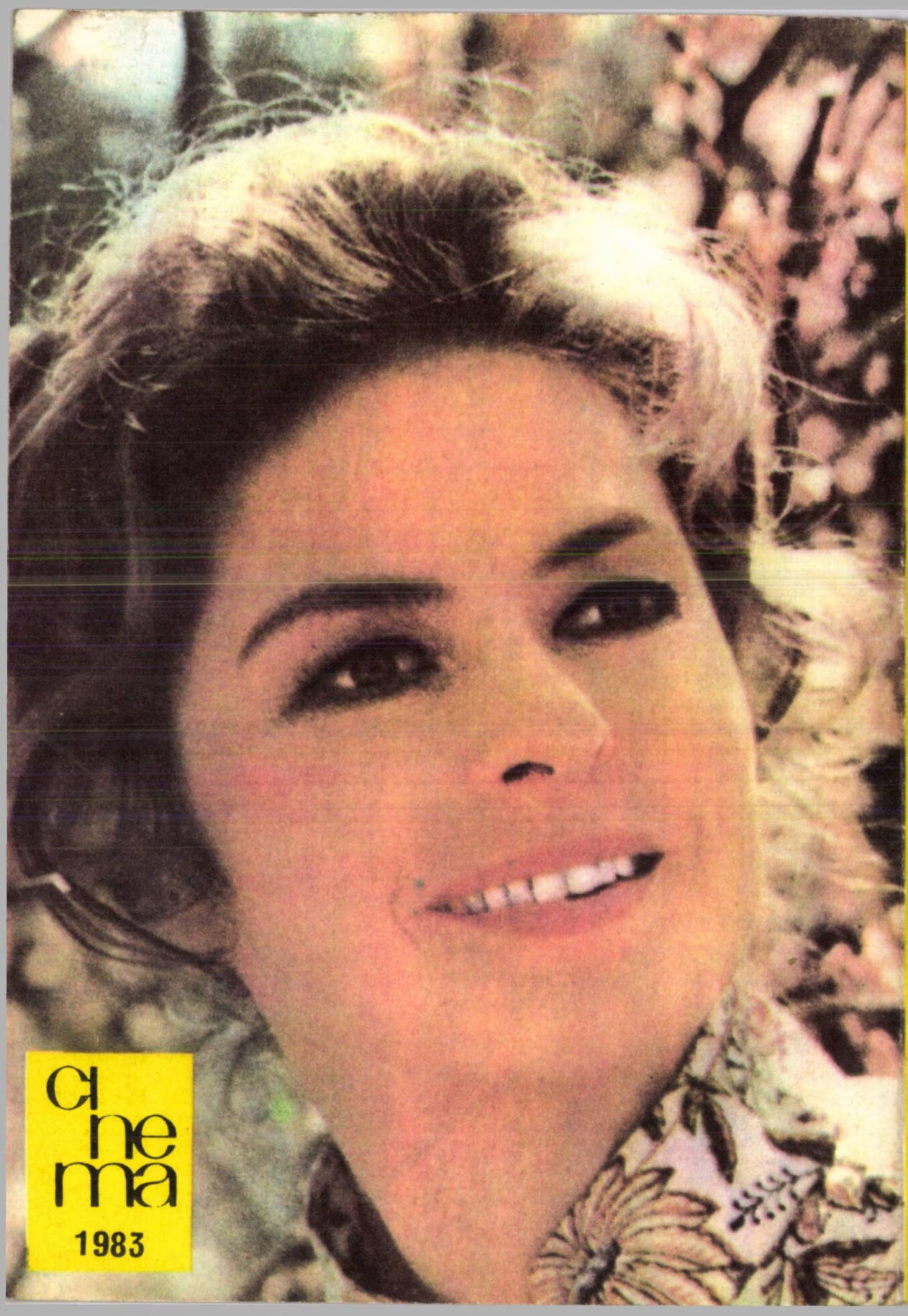


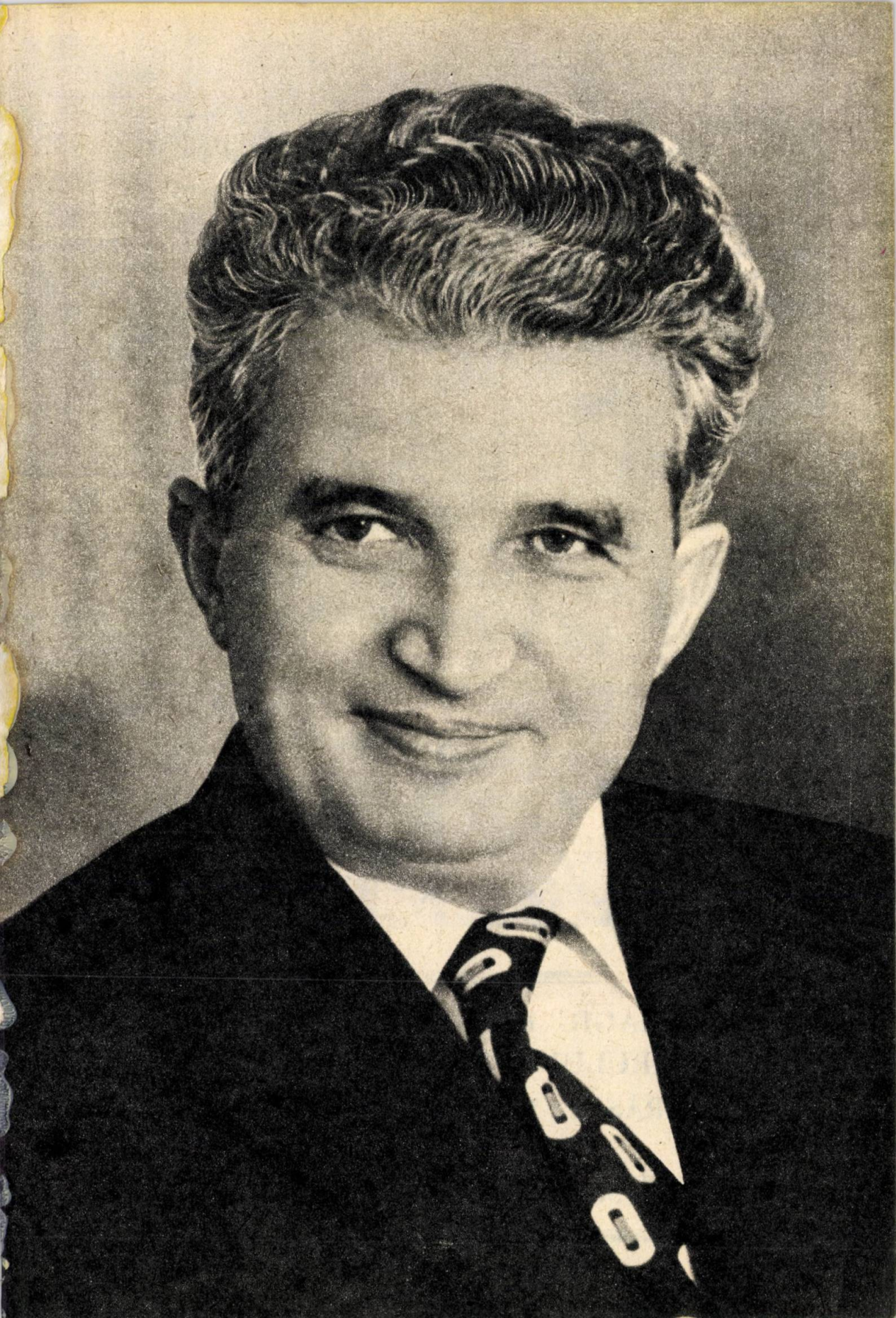


ci
ne
ma

1983

**„Sarcini importante
au cinematografia și teatrul.
Avem
o serie de rezultate pozitive.
Se impune să acordăm însă
mai multă atenție
conținutului filmelor,
pieselor de teatru,
mesajului lor educativ.
Cinematografia și teatrul
sînt mijloace importante
în educarea conștiinței
revoluționare
a oamenilor muncii,
a tineretului
și
trebuie să facem astfel încît
ele să-și îndeplinească
în mai bune condiții
rolul pe care îl au în societatea
noastră.“**

Nicolae CEAUȘESCU





TRĂIASCĂ
PARTIDUL COMUNIST ROMÂN
ÎN FRUNTE CU SECRETARUL SĂU GENERAL,
TOVARĂȘUL NICOLAE CEAUȘESCU!



Un uriaș efort constructiv și înnoitor

1982—1983. Nimic mai omenesc, de fiecare dată, la trecerea dintr-un an într-altul, decât încercarea de a descifra prin ce vor rămâne marcate, în conștiința noastră intimă și colectivă, acest prag, această treaptă.

Înainte de toate, cumpăna anilor 1982—1983 are pentru cetățenii României contemporane semnificația a două mari aniversări, care încadrează momentul Anului Nou și prin care ne măsurăm, cu

îndreptătită mândrie, cîștigurile noului nostru istorii, ne prefigurăm viitorul, drumul de parcurs, într-o lume din ce în ce mai angajată în lupta pentru salvagardarea acestui viitor.

La 30 decembrie 1982: Aniversarea patriei reînnoite, împlinirea a 35 de ani de la înfăptuirea unui vechi vis național — „republica la români”.
26 ianuarie 1983: aniversarea a 65 de ani de viață și peste 50 de ani de luptă revoluționa-

ră a președintelui republicii, primul președinte al României, secretarul general al Partidului Comunist Român, tovarășul **Nicolae Ceaușescu**.

Cei 35 de ani care au trecut de la proclamarea republicii, de la acest act cardinal al Revoluției de eliberare socială și națională, coincid cu istoria transformării radicale a României, pe toate planurile, de la cel economic și de

93286

BIBLIOTECA „ASTRA”
SIBIU

mografic la cel al educației și culturii, istoria unui progres spectaculos al urbanizării, al asimilării tehnicilor moderne în arsenalul deprinderilor naționale, progres care s-a răsfrânt direct asupra vieții noastre spirituale, un reflex al acestei evoluții fiind și crearea unei industrii cinematografice proprii, cu o producție al cărei volum ne situează de pe acum printre țările cu o dezvoltare medie, sub raportul numărului de filme la

această perioadă l-a marcat în climatul de lucru și de creație, în deschiderea spre lume și spre propriile noastre vocații, în afirmarea independenței și suveranității naționale a României socialiste.

Care este ponderea acestei perioade în afirmarea capacităților noastre de creație ne-o spune de la sine compararea cifrelor de producție ale studiourilor. Dacă din 1948 pînă în 1965 inclusiv au avut loc exact 90 de premiere cu filme

marelui patriot și comunist de omenie, căruia îi celebrăm acum o jumătate de secol de luptă revoluționară și 65 de ani de viață, tovarășul **Nicolae Ceaușescu**.

Sensibili, asemeni tuturor concetățenilor, la atenția și îndrumarea stăruitoare pe care secretarul general al partidului le-a acordat și le acordă mereu artei, culturii, educației, manifestărilor conștiinței socialiste și patriotice, ale demnității naționale și in-



milionul de spectatori.

Exact jumătate din acești 35 de ani ai republicii, cei 17 ani și jumătate care au trecut de la Congresul al IX-lea, de la alegerea tovarășului **Nicolae Ceaușescu** în fruntea partidului, reprezintă în realitate mult mai mult, prin sporul înregistrat în avuția națională, prin saltul pe care

românești de lungmetraj, în perioada 1965—1982 am înregistrat peste 310 noi premiere. Iar acestea nu sînt decît două dintre reperetele uriașului efort constructiv și înnoitor, întreprins cu succes, sub conducerea partidului, îndeosebi de cînd revoluția și construcția noastră socialistă sînt inspirate de contribuția creatoare, determinantă, a

dividuale a omului nou, toți cineasții și cinefilii din țara noastră își exprimă, în acest moment aniversar, deplina lor adeziune la politica internă și externă a partidului, a României socialiste, hotărîrea lor de a urma neabătut, în strînsă unitate, acest drum de luptă și muncă, drumul unor realizări și al unor perspective mereu însuflețitoare.



35 DE ANI DE LA PROCLAMAREA REPUBLICII

● Filmele construcției socialiste

Această adeziune și această hotărâre sînt modul cel mai propriu în care înțelegem să sărbătorim marile date care încadrează revelionul 1982—1983, conștienți că numai munca intensă și calificată, numai dăruirea și abnegația revoluționară, patriotică, topite în fapte, în performanțe ale producției și auto-depășiri ale creației, numai

înscrierea la cote maxime în circuitul național și internațional de valori pot să învingă inerțiile și greutățile, să situeze viața noastră, arta noastră și țara noastră la nivelul aspirațiilor și vocațiilor pe care le avem.

Este sensul durabil și suprem al repetatelor îndemnuri cu care tovarășul Nicolae Ceaușescu se adre-

sează în permanență tuturor oamenilor muncii și, în acest cadru, în mod direct, cineaștilor, creatorilor de artă, tuturor factorilor care concurează la finalizarea operei de educație căreia ne dedicăm. Este marele impuls pe care președintele republicii l-a imprimat, nemijlocit, întregii activități a



cinematografiei naționale, la întâlnirile sale cu cineastii, constituite într-o adevărată carte a muncii și a exigenței, întru realizarea unor opere mari, cu adevărat valoroase. Este impulsul dat conceperii și realizării unor filme care să contribuie într-adevăr la creșterea patrimoniului național și universal de valori, la educarea milioaneilor de spectatori într-un autentic spirit revoluționar, patriotic. Este spiritul umanismului profund al poporului nostru, atât de atașat de criteriile morale, de măsura frumosului, de rafinamentul îndelung exersat al culturii sale, cu încredere în virtuțile creației pașnice, ale înțelegerii și respectului reciproc datorat națiunilor egale

în drepturi, naționalităților înfrățite, individualităților creatoare. Este implicit o disciplină civică și profesională, statuată și transformată în cod etic după-Congresul al IX-lea al partidului, grație omului care crede cel mai mult în puterea progresului uman și a civilizației de a învinge obscuritățile forței și violenței, cu convingerea că lupta unită a popoarelor poate instaura, pe planeta noastră, o lume mai bună și mai dreaptă.

Ideea luptei pentru o nouă calitate, pe care Congresul al XII-lea al partidului, din inițiativa secretarului său general, a transformat-o în deviză programatică, a luminat, încă din 1971, fiecare dintre în-

tinirile tovarășului **Nicolae Ceaușescu** cu cineastii, cu ceilalți oameni de artă și cultură. Indicațiile sale tematice și metodologice, pronunțate cu aceste memorabile prilejuri, sînt imperative izvorite dintr-o adîncă înțelegere, atît a menirii, cît și a originalității actului artistic, cu deschiderea sa spre realitățile prezentului, spre sensurile durabile ale trecutului, spre ceea ce au specific și unic spiritualitatea românească, actualitatea noastră socialistă, în record nediscriminatoriu cu valorile întregii lumi și ale tuturor timpurilor. Străini de suficiența opacă și de mulțumirea de sine a mediocrității, depărtîndu-ne de tot ceea ce ar putea să obstrucționeze în-

Să facem din creația literar-artistică, din cinematografie și teatru, mijloace puternice de educație revoluționară, de formare a omului nou cu înalte însușiri, animat de idealurile dreptății sociale și naționale, ale echității, de spiritul colaborării, prieteniei și păcii cu toate popoarele lumii.

Nicolae CEAUȘESCU

plinirea, în această perspectivă, a talentelor de care dispunem, creatorii din cinematografie, colaboratorii lor și nu în ultimul rând criticii sînt și trebuie să fie conștienți de marile datorii care le rămîn de îndeplinit pentru a ridica arta filmului românesc la nivelul acestor exigențe. În acest sens, recentul Congres al educației politice și culturii socialiste, expunerea la Plenara care a precedat Congresul și cuvîntul rostit la Congres de către tovarășul **Nicolae Ceaușescu**, sa-

lutul Comitetului Central prezentat de tovarăsa **Elena Ceaușescu** sînt pentru noi toți un izvor mereu viu de inspirație, un program de lucru.

Un program care capătă noi dezvoltări în documentele Conferinței Naționale a partidului, de la acest sfîrșit de an 1982. Este programul cu care intrăm în noul an, cu convingerea că stă în puterile noastre să învingem toate dificultățile, să sporim productivitatea și creativitatea muncii

noastre, cu certitudinea că roadele acestei munci și ale acestei creații aparțin și vor aparține generațiilor prezente și viitoare ale patriei noastre unice și eterne.

Pășind în noul an sub semnul marilor aniversări ale republicii și președintelui republicii, adresăm tovarășului **Nicolae Ceaușescu**, tovarăsei **Elena Ceaușescu**, din toată inima, urarea

„La mulți ani!”

„CINEMA”



sub
semnul
Conferinței
Naționale
a P.C.R.

panoramic românesc

Filmele de azi,
un angajament
pentru mâine

Ce filme vom vedea în 1983?

Fiecare expresie își capătă înțelesul din unghiul celui ce o rostește. „Filme în lucru” înseamnă pentru dumneavoastră premierele ce le așteptați în '83. Pentru cei din Buftea și de la Casele de filme aceeași expresie strânge laolaltă plan, producție, parametri economici — și nu nu-

mai — ai filmelor anului 1982. Pentru creatori, pentru cineaști, „filme în lucru” înseamnă — cel puțin în intenție, în punctul de pornire — concretizarea unui angajament ce poate sluji ca deviză acestui an cinematografic: **noua calitate**. Pentru reporterul care în panoramicul lunar al revistei are

privilegiul de a surprinde pe viu clipa de filmare, aceeași sintagmă înseamnă un raff-panoramic, deci o rapidă și telegrafică trecere în revistă a tuturor filmelor aflate în diferite stadii de elaborare.

Omagiu

Două filme: **O viață închinată patriei**, partidului, poporului și **Al patriei** erou între eroi, primul lungmetraj, al doilea metraj mediu, sunt dedicate vieții și activității revoluționare a președintelui țării, secretarului general al partidului, tovarășul **Nicolae Ceaușescu**. Filmele se află în faza de montaj-sonorizare, urmînd a fi difuzate pe ecrane în prima lună a anului. Lungmetrajul: scenariul — **Nicolae Dragoș** și **Dinu Săraru**, regia: **Virgil Calotescu**; filmul de metraj mediu — un poem cinematografic — scenariul: **Nicolae Dragoș**, regia: **Pompiliu Gîlmeanu**.

Iată ce declara în timpul filmărilor poetul-scenarist **Nicolae Dragoș**: „Filmul al cărui scenariu și comentariu le-am scris împreună cu cunoscutul prozator **Dinu Săraru**, îl dorim un omagiu în care să se adune cît mai aproape de intensitatea lor, sentimentele cu care toți fiii patriei îl înconjoară pe marele fiu al ei, ca întotdeauna și în acest memorabil moment aniversar. Cei 50 de ani de luptă și activitate revoluționară ai tovarășului **Nicolae Ceaușescu** cuprind în ei atît de multe momente de înaltă semnificație — fiecare dintre ele putînd da naștere unui film emoționant, încărcat de semnificații. Dintre aceste multiple semnificații aș evidenția pe cea care se desprinde din prezența lîngă marele om politic, încă din anii tinereții, ai luptei în ilegalitate, a tovarășei **Elena Ceaușescu**, constituindu-se într-o frumoasă pagină de pasiune revoluționară, într-un model de devoțiune politică și umană, cărora anii de după eliberare le-au adăugat resurse noi, înălțătoare”.

Film istoric, film politic

● **Pe malul stîng al Dunării albastre.** Scenariul și regia: *Malvina Urșianu*. Se află în filmări în ultima lună a anului. Ca timp și spațiu în care se desfășoară povestea, poate fi socotit din aceeași familie cu *Serata* și *Linștea din adîncuri*. Ca modalitate a națiunii cinematografice, poate fi apropiat mai curînd de *Întoarcerea lui Vodă Lăpușneanu*. Deci ideatic și stilistic în universul filmului de autor, semnat *Malvina Urșianu*. Reluăm pentru actualitatea ei o mai veche declarație a cineastei: „Un regizor, ca orice artist, are biografia sa spirituală și nu numai. În ceea ce mă privește, probabil că nu m-am eliberat de obsesia unor experiențe spirituale care mi-au marcat adolescența. Observați filmografia foarte multor realizatori de filme și veți găsi același lucru: analiza unui sentiment sau a unei stări pe mereu alte fețe din mereu alte unghiuri”. În distribuția filmului: *Gina Patrichi, Lucia Mureșan, George Con-*



În vara lui '44... Pe malul stîng al Dunării albastre. (Scenariul și regia: *Malvina Urșianu*. Cu: *Emilia Dobrin-Besoiu, George Constantin, Maria Rotaru*)

„Dacă dragoste nu e, nimic nu e”... (Tora Vasilescu în *Intrusul*. Scenariul și regia: *Constantin Vaeni, după romanul lui Marin Preda*).



stantin, Gheorghe Dinică, Emilia Dobrin-Besoiu, Maria Rotaru.

● **Dragostea și revoluția.** Scenariul: *Dinu Sărau*, după romanul cu același titlu. Regia: *Gheorghe Vitanidis*.

„Sînt un obsedat al Ideii de literatură politică și de teatru politic, și de film politic și în tot ce am scris, roman sau scenariu de film, această obsesie a fost fundamentală”, declară scriitorul *Dinu Sărau* și iată-l revinînd în cinematografie cu un al treilea scenariu, **Dragostea și revoluția** scris pentru același regizor cu care a realizat *Clipa*: *Gheorghe Vitanidis*. „Mă interesează — declară *Gheorghe Vitanidis* în timpul recentelor filmări — evoluția destinului unor eroi din *Clipa*, pe care îi păstrez o dată cu interpretii lor. Dar în noul film sînt cuprinse și alte destine umane, universul lor intim, cu pendularea permanentă între dorința împlinirii individuale și datoria fundamentală de a rămîne credincios idealurilor sociale și politice. Uneori aceste tendințe nu coincid, de aici dramele multora...” În rolurile principale: *Valeria Seciu, Gheorghe Cozorici, Ion Dichiseanu, Mircea Albulescu, Rodica Tapalagă și George Constantin*.

care nu cunosc nuvela, iată o introducere în atmosfera filmului pe care o făcea regizorul înaintea primului tur de manivelă: „*Căruța cu mere* este o căruță cu minuni, cu surprize, ...căruța unor artiști ambulanți care cutreiera satele în '45, în acel început de lume, de prefaceri sociale...” Filmul a intrat în faza de montaj la Bufta. În rolurile principale: *Radu Gheorghe, Ion Dichiseanu, Dinu Manolache și Florina Cercei*.

În actualitate: actualitatea

● **Faleze de nisip.** Regia: *Dan Pița*. Scenariul: *Bujor Nedelcovici*, după romanul „Zile de nisip”, „o operă literară solidă — o recomandă regizorul — cu caractere puternice și conflicte psihologice acute, din care scriitorul *Bujor Nedelcovici* a extras un scenariu foarte aproape de ceea ce mă interesează pe mine. Conflictul principal se declanșează între un om realizat din punct de vedere social, profesional și material, un om la apogeu și un altul, aparent un „nimeni”, în fond mult mai puternic, mai rezistent psihic”. În rolurile principale: *Victor Rebengiuc, Carmen Galin, Marin Moraru, Gheorghe Visu, Ovidiu Schumacher, Magda Popovici, Ion Vlăcu și Cătălina Murguș*.

La o cumpănă a istoriei

● **Căruța cu mere**, ecranizarea nuvelei cu același titlu de *D.R. Popescu*. Regia: *George Cornea*. Pentru cei



Personaje care au prins viață în *Clipa...* Le veți urmări destinul în *Dragostea și revoluția*. Aceiași realizatori: Dinu Săraru și Gheorghe Vitanidis. Aceiași interpreți: Ion Dichiseanu și Rodica Tapalagă

A cincea lebadă se numește Duffy

● Un accident numit Duffy este titlul filmului pe care-l realizează regi-

Un zîmbet dintr-o comedie: Catrinel Dumitrescu în *Buletin de București*. Regia: Virgil Calotescu. Scenariul: Francisc Munteanu



Din familia „Bunicului”, așa cum l-ați cunoscut în *O la-crimă de faia* (Dorel Vișan în *Bunicul și o biată cinste* — scenariul: Petre Sălcudeanu; regia: Iosif Demian)

zorul Mircea Mureșan după cunoscuta piesă a lui Paul Everac „A cincea lebadă”. În rolurile principale: Octavian Cotescu, Rodica Mureșan, Gilda Marinescu, Florin Piersic. „Miza filmului — spune dramaturgul Paul Everac — este de a face, într-un fel, procesul unei generații, care consacrându-se vreme de mulți ani de zile tuturor obiectivelor sociale și politice pe care țara noastră le-a avut de împlinit, n-a avut niciodată răgazul să vadă că, dincolo de ele, mai există o zonă de trăire, de un firesc tulburător uneori, altelei derutant, dar plin de farmecul unei libertăți interioare. Se întâmplă în personajul meu principal (în film Octavian Cotescu) acea rup-

tură pe care nădăjduiesc că piesa a expus-o destul de convingător și pe care nu văd de ce n-ar face-o și filmul, cu condiția ca Duffy să conțină coeficientul acela de poezie, cu care în intenția mea a fost investită”.

Lumini într-un sat, azi

● **Întunericul alb.** Scenariul și regia: Andrei Blaier. Filmul se află în fază de finisaj. În distribuție: Silvia Ghelan, Carmen Galin, Gheorghe Diniescu, Florin Călinescu, Emanoil Petrut, Val Uritescu. „Mă preocupă — declară Andrei Blaier — încă de la *Ilustrate cu flori de cîmp*, dramele pe care le provoacă ignoranța sau fanatismul de orice fel. Aici e vorba de fanatismul bigot care distruge dragos-

tea și viața unor tineri. Pe unul îl ucide fizic, pe celălalt moral...”

Tandru, dulce și amar...

● **Fructe de pădure.** Scenariul: D.R. Popescu. Regia: Alexandru Tatos. Filmările s-au terminat în județul Covasna. Iată declarația regizorului din

această perioadă: „M-am întâlnit acum trei ani cu un scenariu tandru, cald, omenesc, proaspăt, dulce și amar, așa cum sînt fructele de pădure, poate cel mai frumos scenariu pe care l-am citit... E filmul visurilor spulberate, al compromisurilor pe care le facem uneori cu viața, al forței și frumuseții morale, care-ți dau puterea să te ridici, chiar și atunci cînd pari iremediabil căzut, dar și al răului pe care-l putem face din ușurință și inconștiență, schimbînd cursul unui destin”. Într-o distribuție alcătuită mai mult din neprofesioniști, apar actorii: Mariana Mihut, Dinu Ianculescu, Ion Fiscuteanu, Lupu Buznea, Marin Bena, Tudorel Filimon, Doina Tamaș și Ion Besoiu.

„Problemele” fiecăruia...

● **Escapada**, debutul regizorului **Cornel Diaconu**, pe un scenariu scris de **Mircea Radu Iacoban**, e gata de premieră. În distribuție: **Valeria Seciu**, **George Constantin**, **Octavian Cotescu**, **George Negoescu**, **Constantin Măru** și **Magda Catone**. **Mircea Radu Iacoban**: „Cinci oameni pleacă să se destindă la o partidă de vînătoare. De sub înșelătoria crustă a conversației banale și complezente, răzbat, încet-încet, ceea ce ne-am obișnuit a numi (cu un cuvînt calp) „problemele” fiecăruia. Mai întîi ecouri de pîrtate, aluzii și jumătăți de înțelesuri. Spre a se ajunge către mijlocul filmului la motivul adevărat al „escapadei”.

Vinovat? Nevinovat?

● **Singur de cart**. Scenariul: **Lazar Fulga** și **Tudor Măărăscu**. Regia: **Tudor Măărăscu**. Din unghiul regizorului: „Într-un accident de automobil un tînar își omoară pîrîntii. Un destin marcat de vina tragică. Pentru mine un film de cumpănă, și nu pentru că este al treilea, ci pentru că, sper, va reprezenta, în fine, stilul pe care în primele două l-am căutat doar... La ora cînd acest „almanah” pleca spre tipar, distribuția se afla în fază de prospecții.

Sub aparența unui policier

● **Bunicul și o biată cinste** este titlul provizoriu al filmului semnat **Pe-**

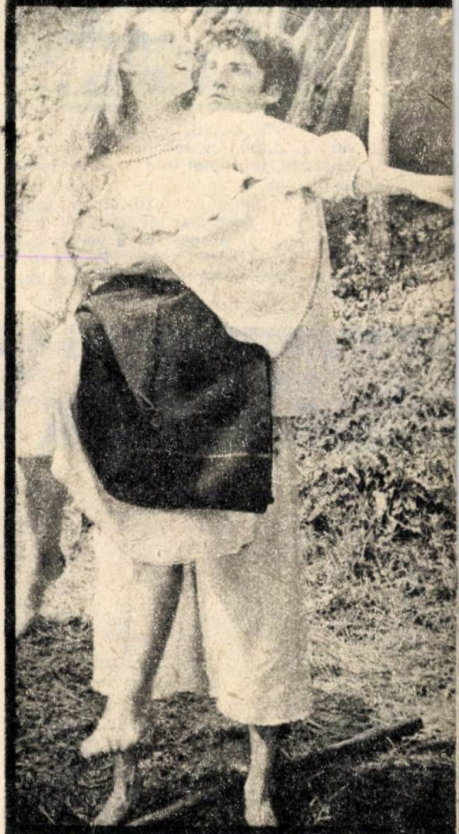


Cînd „rătăcirea” durează mai mult decît o clipă... **Întinericul alb** (Scenariul și regia: **Andrei Blaier**. Cu: **Florin Călinescu**, **Carmen Galin** și **Gheorghe Dinică**)

tre Sălcudeanu — scenariul; **Iosif De-mian** — regia. În filmări la sfîrșitul anului. În distribuție: **George Negoescu**, **Dorel Vișan**, **Petre Simionescu**, **Ioana Bulcă**, **Constantin Gabor**, **Radu Ilcuș**, **Zaița Brîndușa-Silvestru**, **Camelia Zorlescu**, **Lupu Buznea**, **Tatiana Botez**. „Pentru mine, spune scriitorul **Petre Sălcudeanu** — filmele din seria „Bunicul” nu sînt polițiste. Am ales această modalitate într-un timp în care adevărul se putea spune mai ușor între paranteze. Dar problemele sociale, realitatea rămîn aceleași din orice unghi le-ai privi, exact ca și reflectarea într-o oglindă. În plus, într-un film polițist, nu e de neglijat satisfacția pe care o dă spectatorului faptul că vrînd-nevrînd adevărul tre-buie să învingă”.

Un policier în toată regula

● **Viraj periculos**, un film în regia lui **Sergiu Nicolaescu**, a intrat în cabinele de montaj-sonorizare. „Filmul pornește de la un accident de circulație și se termină cu o crimă. Mai exact cu descoperirea făptașului. To-tul se întîmplă în trei zile, la mare, în apropierea șantierului Dunăre—Marea Neagră.” Cel care ne introduce astfel în subiectul filmului este unul din interpreți, chiar regizorul, alături de care, mai apar în distribuție: **Ion Besoiu**, **Anca Szönyi**, **Iurie Darie** și **Ovi-diu Iuliu Moldovan**.





Într-o pauză pe platou, un zimbet pentru dumneavoastră!
Echipa filmului *Un accident numit Duffy*. (Scenariul: Paul Everac; regia: Mircea Mureșan)

În prim-plan: un rol episodic

● Sfârșitul nopții, în regia lui *Mircea Verou*, după un scenariu de *Marian Iordache*, film aflat în copie-standard, se înscrie tot în categoria „policier”. În loc de „unghiul regizorului” vă propunem un prim-plan al unui rol episodic, din care sperăm că veți putea „citi” filmul. *Radu Vaida*: „Personajul n-are nume. E de vîrsta mea; l-aș pu-

tea întîlni oricînd pe stradă. Aș prefera să nu-l întîlnesc niciodată. E vorba de un delincvent. Apare într-o singură secvență la „Hotel Nord”: un milițian rănit grav la mîină îl somează să iasă din lift, unde s-a blocat de spaimă. La rîndul lui rănit — de fapt el atacase, milițianul a tras în legitimă apărare — abia se mai ține pe picioare, dar nu vrea să iasă. Vine și procurorul (*Mircea Diaconu*): „Co-boară, n-ai nici o șansă. Tot vei ieși... dacă nu, te privește... Eu am plecat”. Moment de pauză. Se aude liftul coborînd”. În distribuție: *Mircea Diaconu*, *Gheorghe Visu*, *Petre Tanasievici*, *Costel Constantin*, *Ion Vilcu*,

Indicații de regie pentru... un *Viraj periculos* (*Sergiu Nicolaescu* regizor și interpret — operatorul *Marian Stanciu* și *Anca Szönyi*)



Constantin Brînzea, *Mariana Buruiană* și *Radu Vaida*.

Misterul „Trandafirului galben”

● *Misterele Bucureștilor* poate fi considerat un al treilea episod după *Drumul oaselor* și *Trandafirul galben*. Aceiași realizatori: *Eugen Barbu* și *Nicolae Paul Mihail* (scenariul), *Doru Năstase* (regia), și aceeași interpret principală: *Florin Piersic*, *Marga Barbu*, *George Motoi*, *Papil Panduru*, *Ioana Pavelescu* cărora li se adaugă de această dată *Ion Besoiu*, *Constantin Codrescu*, *Emil Coșieru*, *Mihai Mereuță* și *Dinu Ianculescu*. Ce ar trebui să nu-i lipsească unui bun film de aventuri? Răspunde *Eugen Barbu*: „Păi tocmai ceea ce face excelența acestui gen. Adică să aibă suspense, să fie bine jucat, să te lase cu gura căscată la sfîrșit — „Cine-i criminalul?” — și să aibă, neapărat, un erou!”...

Un serial TV pentru copii

● *Racheta albă*, un film inspirat din cartea cu același titlu de *Ludovic Roman* în regia *Cristianei Nicolae* (autoare și a scenariului) va cuprinde zece episoade a câte 26 de minute fiecare. O colaborare între Studioul cinematografic București și Televiziune. În jurul unei comori — în ziua de azi! — urmăririi, mister, primejdii, tot ceea ce face farmecul unui film de aventuri ai căror eroi nu au mai mult de 14 ani. Printre copii (în rolurile principale elevii: *Mircea Velîșor*, *Radu Nicolae*, *Adrian Vilcu*, *Mihai Pavlovici* și *Sorina Didilescu*) veți reîntîlni un actor, prieten bun al copiilor: *Emanoil Petruț*.

Aventuri în altă epocă

● *Comoara*. Scenariul: *Constantin Ciubotaru* Regia: *Julian Mihu*. Un film care își aștepta premiera la sfîrșitul acestui an. „Un film — declară *Julian Mihu* — îndeosebi de „capă și spadă” (secolul al XVI-lea) în care importante mi s-au părut a fi bărbăția eroilor, umorul și suspensul acțiunii. Vorbim nu doar despre eroism ci și despre lașitate și eșec, despre destin și întîmplare”. În distribuție: *Gheorghe Cozoric*, *Violeta Andrei*, *Jean Lorin Florescu*, *Mihai Berechet*, *Julietta Szönyi*, *Andrei Finți* și *Valeriu Paraschiv*.

Comedia: o nouă virstă de aur?

lată acum și cele mai așteptate filme, filmele cerute de toți spectatorii: comedile! În luna decembrie, două dintre ele se apropiau de faza finală.

● **Buletin de București.** Scenariul: Francisc Munteanu. Regia: Virgil Calotescu. În distribuția filmului: Octavian Cotescu, Draga Olteanu Matei, Mircea Diaconu, Rodica Mandache, Constantin Diplan, Catrinel Dumitrescu. Ce va fi filmul? „O comedie-comedie”, spune Francisc Munteanu, „o comedie tristă” adaugă Virgil Calotescu — năravuri „moderne”, situații înfîlinate în viață și eroi printre care ne mișcăm zilnic. Filmul e gata de premieră.

● **Mult mai de preț e iubirea.** Scenariul: Nicolae Tîc și Dan Marcoci. Regia: Dan Marcoci. În rolurile principale: Rodica Negrea, Dinu Manolache, Leopoldina Bălănuță. Dan Marcoci: „Un film despre sufletul unei fete, despre dragoste; dragostea ca deschidere spre lume, ca armonie cu lumea... Tineri ai zilelor noastre...”

Lungul drum al cuvintului spre imagine

● **Homo-sapiens**, un film de Ion Popescu Gopo (scenariul și regia) se apropie și el de premieră. Gopo mărturisește: „Omulețul ăsta mă teroriează. De ce? Pentru că, deși eu spun că fac ce vreau cu el, de fapt el face cam ce vrea cu mine. Nu poate rezolva o situație decât în sistemul său în stilul lui. **Homo-sapiens** e un fel de cocktail, un eșantion de filme din diferite etape, care toate la un loc, povestesc un alt subiect, un alt film.”

Gel mai cunoscut „omuleț” cu floarea

Ecranizarea constituie un capitol aparte al filmelor acestui an. Întîi, pentru că ele sînt în majoritate „adaptări cinematografice”, avînd scenariul scris chiar de regizori. Apoi pentru că în această categorie vom întîlni cîțiva dintre cei mai apreciați regizori ai tinerelor generații.

● **Gîlșando.** Scenariul și regia: Mircea Daneliuc, după „Omul din vis” de Cezar Petrescu. De ce această năvelă? „Am simțit, spune Mircea Daneliuc — că pot vorbi prin intermediul ei, despre starea de violență a societăților contemporane, în speță a fascismului, și că o pot face printr-o manieră de abordare mai puțin uzată, mai puțin intrată ca obișnuință în conștiința culturală a publicului”. În



Misteriosul Mărgelatu, așa cum îl știți din Drumul oaselor, din Trandafirul galben și cum îl veți vedea în Misterele Bucureștilor. Scenariul: Eugen Barbu și Nicolae Paul Mihail. Regia: Doru Năstase

distribuție: Ștefan Iordache, Tora Vasilescu, Petre Simionescu, Ion Fiscuteanu, Rodica Antip, Mitică Popescu, Nicolae Albani și Paul Lavric.

● **Ochi de urs.** Scenariul și regia: Stere Gulea, după romanul lui Mihail Sadoveanu. „Sensul secund” al unei zone de mai restrînsă popularitate decît romanele istorice, dar esențială pentru înțelegerea operei lui Mihail Sadoveanu. În distribuție: Sofia Vico-veanca, Dragoș Pîslaru, Daniela Vlădescu, Dorina Lazăr, Val Uritescu, Flaviu Constantinescu, Nicolae Urs, Nicolae Prada și elevii: Manuela Stoenescu și Iosif Stoian.

● **Întoarcerea din Iad.** Scenariul și regia: Nicolae Mărgineanu, după năvela „Jandarmul” de Ion Agârbiceanu. În distribuție: Constantin Brînzea, Remus Mărgineanu, Maria Ploae, Ana Ciontea, Vasile Nițulescu, Lucia Mara, Liliana Tîcău, Ion Săsăran, Val Uritescu. Din unghiul regizorului: „Un film cu sentimente puternice, pasiuni duse la paroxism, un coșmar care stăpînește oamenii și locurile, din momentul în care eroul, un fel de zburător, se întoarce în sat, iscînd panică și neliniște. Sînt anii primului război mondial.”

● **Intrusul.** Scenariul și regia: Constantin Vaeni, după romanul lui Marin Preda. Cîteva precizări mărturisite de regizor într-un interviu apărut în revista „Flacăra”: „Nu e vorba de un scenariu propriu-zis, ci de o adaptare cinematografică a romanului. Am încercat să-l păstrez cît mai intact spiritul și sper că am reușit să fiu consecvent acestui angajament și în procesul de realizare a filmului, transpunînd materia literară într-un alt limbaj, cu alte legi decît cele ale literaturii. Marin Preda în „Imposibila întoarcere” susține că „Intrusul” este cartea

unui erou care traversează o experiență tragică, din care iese purificat”. În distribuția filmului: Șerban Ionescu, Tora Vasilescu, Valentin Teodosiu, Irina Petrescu, Amza Pellea, Remus Mărgineanu și Valeria Sitaru.

V-am prezentat așadar forșpanurile pentru o mare parte din premierele anului 1983. Deocamdată ele se află în lucru. Deocamdată primii lor spectatori sînt chiar autorii, cineasții, cei cărora le spunem acum, în prag de An nou: *La mulți ani!* o dată cu urarea noastră devenită tradițională *La multe filme bune!* Ce altceva le-am putea dori regizorilor, scenariștilor, actorilor noștri? Un an cinematografic rodnic! Și sala plină... nu numai la premieră! La mulți ani!

R. PANAIT

În '45, colindînd satele din Bărăgan, într-o căruță cu artiști ambulanti (Florina Cercel în *Căruța cu mere*, scenariul: D. R. Popescu, regia: George Cornea)



sub semnul
Conferinței
Naționale
a P.C.R.

Festivalul național „Cîntarea României“

Cinecluburile în stagiune continuă

Amplul fenomen cultural-artistic care este Festivalul național „Cîntarea României“ se datorează o deosebită efervescență a cineamatorismului nostru. Există la ora actuală în România 18 937 de cineamatori și 1 060 de cinecluburi. În etapa de masă a fiecărei ediții a festivalului au fost proiectate în jur de 1 000 de filme.

Cine-hartă

Pe o hartă a cineamatorismului național județele de primă mărime ar fi: Arad (18 cinecluburi), Bihor (24), Caraș-Severin (25), Dolj (31), Galați (25), Hunedoara (25), Timiș (22). În alte zone întâlnești ori prea puține cinecluburi în raport cu posibilitățile locale (Brașov, Sibiu, Maramureș, Cluj, Iași — ultimul cu doar 2 cinecluburi), ori prea puține filme în raport cu numărul cinecluburilor (București, Dimbovița, Satu Mare, Mureș). Evident, nici aici nu se pot da rețete. Uneori e de preferat un singur cineclub, unul și bun — unei puzderii insignifiante.

Pas cu pas

Nu toate cinecluburile existente produc filme. Unele funcționează ex-

clusiv ca cercuri de cultură cinematografică, datorită lipsei de aparatură și în special de peliculă. Cultura cinematografică nu e un proces prea lesnicios, nici prea rapid. Două puncte nevralgice semnalate de multe cinecluburi: insuficiența vizionărilor cu filme de arhivă pentru studiu și documentare și prea rarele întâlniri cu profesioniștii.

De la protecția muncii la eseu

Pentru aproape fiecare gen de film descoperi, în materie de cineamatorism, câte un festival: de la Festivalul de protecția muncii de la Galați, sau de la Festivalul „Omul și producția” de la Hunedoara, pînă la Festivalul de eseu cinematografic de la Arad, sau la Festivalul de animație de la Bacău. Cel mai nou festival: cel al poemului cinematografic de la Gura Humorului.

De remarcat că zonele puternice amintite mai sus au și festivalurile cele mai prestigioase. În Caraș-Seve-

rin, de pildă: la Reșița (ingeniosul festival al filmelor mai scurte de cinci minute), la Herculane și la Oțelul Roșu. Dar și un județ ca Iași, cu doar două cinecluburi, a inițiat în comuna Bivolari, de pe malul Prutului, festivalul filmelor inspirate din viața satului. Festivaluri înseamnă și jurii. În afara unor inimoși participanți profesioniști, prezenți în toate juriile, în toate anotimpurile, de la Slobozia pînă la Baia Mare, numărul profesioniștilor care se ocupă, practic, de cinecluburi e relativ redus. Nu e mai puțin adevărat, pe de altă parte, că există și cinecluburi în care îndrumarea riscă să devină substituție... Obiectivul îndrumării: definirea specificității, a unui drum propriu cineastului amator.

Omul sfințește cineclubul

Există cineamatori care și-au conturat un stil propriu, competitiv (profesionist vorbind), în stare să umilească multe priviri condescendente. Doar două exemple: Cornelii Dimi-

triu (cu **Solară** de pildă) și Sandu Dragoș (cu filme etnografice unice în țară). Din păcate, neavînd copii, filmele nu circulă, nu se vîd, practic nu există. Pentru că județe și festivaluri înseamnă de fapt oameni, iată doar cîteva dintre zecile nume de creatori care ar merita amintiri: Iosif Costinas — Timișoara, Gheorghe Sabău — Arad, Nicolae Negruțiu, Norbert Taugner — Oțelul Roșu, Ferdinand Michitovici — Cîmpulung Moldovenească.

Evenimentul anului cineamatoristic '82

...și un eveniment al istoriei cineamatorismului românesc: Consfătuirea națională de lucru cu cineamatorii și cercurile de artă fotografică organizată de Consiliul Culturii și Educației Socialiste, Asociația Cineaștilor și Uniunea Generală a Sindicatelor. Principalul obiectiv: analiza prezenței cineamatorilor în ediția a III-a a Festivalului „Cîntarea României” și formularea premiselor de desfășurare a celei de-a patra ediții. S-au întîlnit, cu acest prilej, în jur de 200 de cineaști amatori, metodisti, instructori, profesori la școli populare de artă. Gazda: primitorul cinematograf „Studio”, din

Capitală, devenit, de-a lungul anilor, un fel de „casă a cineamatorului”. Din program: diaporame și filme (de amatori, documentare ale studioului „Sahia”, filme ale studenților de la I.A.T.C.). Viziunile au fost urmate de discuții în jurul aceluiași subiect: Condiția de cineașt amator. Invitați: cineaști profesioniști, care, susținînd așa-numite lecții de perfecționare, au vorbit despre problemele actuale ale cineamatorismului (Andrei Blaier, Geo Saizescu, Alecu Croitoru), despre scenariul filmului de amatori (Dumitru Carabăț), despre imaginea filmului de amatori (Alexandru Întorsoreanu), despre sunetul filmului de amatori (ing. Aurel Mișcă). Iată trei opinii a trei cineaști profesioniști prezenți la Consfătuire:

Geo Saizescu: M-a bucurat largă participare. Poate că întîlnirile de acest gen ar trebui să fie mai dese; ar deveni atunci un permanent mijloc de comunicare, un real schimb de experiență. S-au pus în discuție probleme importante: dotarea materială a cluburilor, cultura cinematografică a cineamatorilor, circulația națională și internațională a filmelor... Cred că, pentru a fi în mod absolut reprezentativ pe plan republican, Consfătuirea ar fi bine să coopereze, în viitor, și cineașturile pionierești și cele studențești.

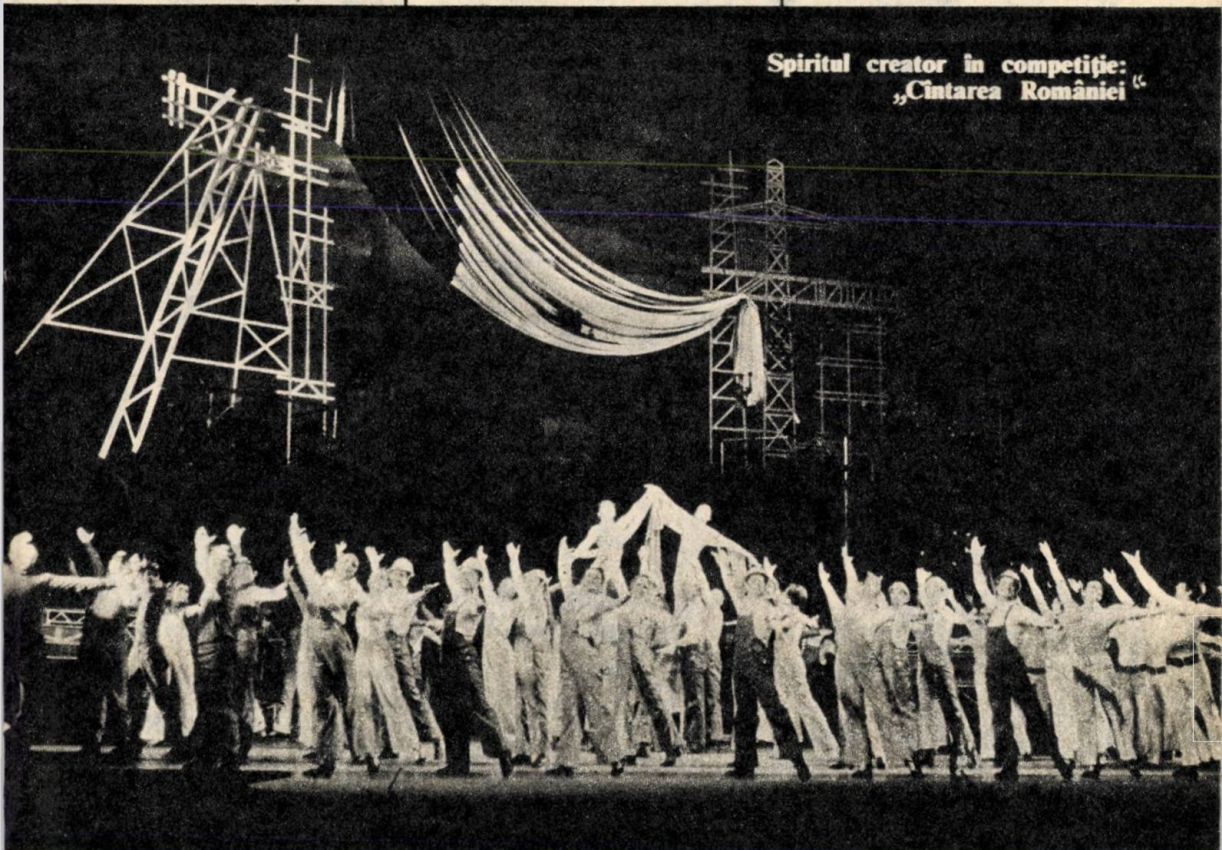
Dumitru Carabăț: Consfătuirea a fost importantă, în special ca modalitate de perfecționare, de profesionalizare. Cineaștul amator conștient de specificul filmului pe care îl practică,

trebuie să țină seama de mai multe condiționări. De pildă, condiționarea temporară: filmele de amatori fiind scurte (5—15 minute), le e mai potrivit să cultive alte tipuri de structuri filmice decît cea narativă, spre exemplu filmul de tip poetic, în care părțile se leagă prin opoziții și similarități, sau filmul discursiv-didactic (în care primează elementul demonstrativ) sau filmul eveniment (strictă mărturie, înregistrare a unui eveniment). Trebuie ținut cont și de condiționarea tehnică: imposibil fiind un sincron desăvîrșit sau un ecleraj pretențios, cineamatorul trebuie să-și „încadreze” viziunea în limitele tehnice existente, dar ceea ce se face, în acele limite trebuie să fie impecabil.

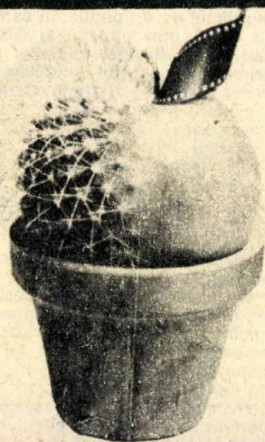
Alecu Croitoru: Consfătuirea, de o anvergură și de o importanță deosebită, înseamnă, de fapt, posibilitatea de întîlnire, nu numai a cineamatorilor între ei, ci și cu factori de decizie ai organelor sindicale și de cultură. Important e că lumea s-a întors acasă cu cîteva învățăminte practice privind activitatea viitoare. De asemenea important e că s-au luat cîteva oportune hotărîri privind o mai susținută popularizare a cineamatorilor, privind editarea unor lucrări ajutătoare și privind calificarea profesorilor de cinema de la școlile populare de artă; toate acestea pentru a elimina improvizația și pentru a se asigura competența îndrumării.

Eugenia VODĂ

Spiritul creator în competiție:
„Cîntarea României”



film
și societate



Au cuvîntul: regizori, scenariști, actori

1. Mai mult decît alte arte, filmul este oglinda societății care îl produce. Vi se pare că societatea anilor noștri se regăsește — expresiv, palid, insuficient — în filmele noastre? Prin ce? Ce vi se pare că nu se regăsește?

2. Ce filme v-au reținut în mod special atenția? Prin ce?

3. Din filmografia dumneavoastră, ce vă mulțumește cel mai mult din acest punct de vedere? De ce? Ce vă nemulțumește cel mai mult? De ce? Ce roluri (scenarii) ați refuzat? De ce?

4. Cu experiența pe care o aveți în film, ce sugestii puteți face pentru îmbunătățirea calității filmului nostru, pentru ca el să exprime într-adevăr societatea noastră de azi în toată complexitatea ei?

Nici mai bune nici mai rele

Mi se pare că filmul nostru, ca un produs al societății anilor noștri, ilustrează valoric stadiul nostru de dezvoltare. Ele sînt filmele noastre, nici mai bune, nici mai rele, iar creșterea lor calitativă nu se poate concepe decât în contextul creșterii calitative a muncii și vieții în țara noastră.

Mi-au reținut atenția toate filmele bune.

Au fost bune pentru că mi-au plăcut.

Mircea ALBULESCU

Am refuzat un rol schematic, schematic la culme

1. Societatea noastră se regăsește insuficient în filmele noastre.

2. Puterea și Adevărul, Facerea lumii, Procesul alb, Mere roșii. Au fost mai aproape de problemele vieții, au avut personaje adevărate.

3. Rolul din Procesul alb, „Marta” și „Gerda Hoffman” din Un August în flăcări, pentru că primul era un personaj uman, credibil, cu meandre, iar al doilea total diferit pentru mine, față de ceea ce jucasem pînă atunci.

Refuz un rol dintr-un scenariu dat mie recent. Schematic la culme!

4. Să fie curajos, să fie sincer, să fie adevărat.

Marga BARBU

Mai multă competență

1. Societatea noastră nu se regăsește expresiv în filmele noastre. Există un Bietul Ioanide cu durată de —6 ore. De mai mulți ani eu și regizorul ne-am rugat, literalmente, de autoritățile respective să se facă un serial din acest excelent material filmat. Nu dorim nimic altceva, eu și țita, decât să-l restituim pe Călinescu publicului.

2. Nu m-au reținut nici un fel de filme românești din păcate. Croaziera are a făcut mare tapaj e numai o mică îndrăzneală și atât. Din păcate,

ca să găsești ceva actual de genul celui din scenariul respectiv, mi se pare cam ciș...

3. Cred că serialul cu Mărgelatu este o reușită a regizorului. Dar și el a început să dea semne de vedetism, amestecîndu-se în treaba scenariștilor ceea ce va avea consecințe... Cred că Facerea lumii a lui Vitanidis a fost un film destul de bun. Revăzută, a ciștigat mult.

4. Nu fac nici o sugestie, dar spun răspicat că atîta vreme cît filmele se fac după „filme” mai mult sau mai puțin solvabile ne vom zbate în mediocritatea în care trăim de 35 de ani în materie de filme! După ce au fost „tine cal” unii au devenit peste noapte „autori totali”. Adică zero-uri absolute! Sînt sătul de impostură. Să copiezi scene din filme străine și să îscălești, asta e la îndemîna oricui. Trebuie puținică ordine în cinematografia noastră și mai ales competență.

Eugen BARBU

Ce-i lipsește filmului nostru? Originalitatea și capacitatea de a filozofa

În ultimii ani au fost cîteva filme de nota opt, cîteva de nota doi și patru, restul de note șase și opt. Filmul de nota zece, capodopera care să sperie Cannes-ul și să-i smulgă Marele premiu, zace în mintea vreunui geniu poate nenăscut. Ce-i lipsește filmului nostru? Observația profundă asupra vieții, capacitatea de a filozofa și, mai ales, originalitatea, adică curajul de a se întrece cu cei mai mari creatori ai lumii. Sînt de vină scenariștii și regizorii noștri? Numai în proporție de șaptezeci la sută. Celelalte treizeci de procente trebuie trecute pe seama unor impedimente de ordin administrativ-gospodăresc, a nepriceperii și birocratismului unor factori din acest domeniu. Amănuntele nu au importanță.

2. Ultimul film pe care l-am văzut a fost Înghițitorul de săbii al lui Alexa Visarion, un nume care se anunță a fi foarte important în cinematografia noastră. În general, merg rar în sala de cinematograf, prefer televizorul. Nu suport să fiu scuipat cu seminte în cap de la balcon și să ascult vulgarități.

3. Nici unul dintre filmele mele (și am făcut pînă acum vreo opt) nu mă mulțumește. Poate ar fi putut fi mai bune. Unele din cauza regizorilor, care erau diletanți. Celelalte neîmpliniri mi se datoresc mie sau caselor de filme, care mi-au temperat avinturile și ambițiile.

Ei sînt și actori și vedete
(Carmen Galin și Ion Dichiseanu)





De la Anița haiducilor până la Agatha din *Trandafirul galben* publicul a aplaudat-o (Marga Barbu)



Inteligența umorului și umorul inteligenței (Mircea Diaconu)



Ne-a spus că și-ar dori un rol serios (Tamara Buciuceanu)

4. Nu mă pricep să dau sugestii și sfaturi. Mă pricep să scriu cîte trei-patru scenarii pe an din care mi se aprobă unul. Procentul mi se pare mulțumitor. Sînt un om modest, mă mulțumesc cu puțin.

Ion BĂIEȘU

Nu tu un rid, nu tu o cută pe frunte

1. Insuficient. Dar mai ales palid. Ploare asemănătoare cu aceea a plantei care obișnuie să-și tragă seva din pămînt, este pusă într-o gălăstră, chiar dacă e pusă de miini îndemînă-tice și sub supravegherea celor mai binevoitoare priviri.

2. Mi-au reținut atenția filmele care au dovedit un înalt profesionalism, originalitate, vocația muncii, a gîndu-lui exprimat în imagine cinematogra-fică și în general mi-au reținut atenția filmele pe care nu le-am uitat cînd am ieșit din sala de cinematograf și a că-ror amintire nici anii nu au șters-o. Și-mi dau seama că această categorie de filme reușește să definească niște personalități distincte, inconfundabile, pe care îmi permit să le enumăr în or-dine alfabetică: Blaier, Ciulei, Dane-liuc, Demian, Mihu, Pintilie, Pistiner, Pița, Tatos, Tănase, Veroiu, Visarion.

3. Filmele făcute cu Veroiu. De ce? Pentru că le-a făcut Veroiu. Adăugînd încă vreo două la acestea, se alcătui-ește filmografia mea. Eu cred că este de-ajuns și nu regret că nu am făcut altele. Singurul regret este faptul că

am refuzat să fac un film cu Blaier. Eram foarte oboșită și eu cred că in-vitația unui regizor ca Blaier merită să fie onorată cu o prezență aptă din toate punctele de vedere, să se în-hame la o muncă atît de grea.

4. Ce sugestii să fac eu „tinerei” ci-nematografiei românești? Parcă aș spune că ar fi timpul să renunțăm la acest adjectiv. Cine ne mai crede cînd spunem „tinăra cinematografie românească”? Adică peste ea nu au trecut niște decenii? Adică numai peste oameni se aștern anii și adică numai oamenii trebuie să învețe cîte ceva din scurgerea anilor și să-și for-meze așa-zisa „experiență”? Tot mai des îmi vine să o asemănăm unei fe-mei, care vrea cu tot dinadinsul să ră-mînă tinăra, să arate tinăra, să fie pri-vită ca o tinăra, să se comporte lu-mea cu ea ca și cu o tinăra și pentru asta recurge la tot felul de artificii: îmbrăcăminte vaporosă, dacă se poate în nuanțe de roz, zulufași, pri-viri drăgălașe, buze umezite de un zîmbet șăgalnic, nu tu acolo un rid, nu tu acolo o privire mai aspră, mai adevărată, nu tu acolo o haină mai obișnuită, o cută pe frunte provocată de o neliniște, de o durere, nu tu acolo un rîs din rărunchi și cîte altele.

Dar lăsînd gluma la o parte, ce mai cred eu este că multe filme făcute în adevărata tinerețe a cinematografiei românești sînt mult mai solide, mai mature, mai artă adevărată. De ce? Nu pot să răspund la această întrebare. Și chiar dacă aș răspunde, eu nu pot să determin nimic. Mai mult, chiar dacă aș îndrăzni să numesc cîteva din aceste motive, tot nu aș pu-tea determina nimic. Să nu vă supă-rați pe mine, dar eu cred că ne facem că încercăm să rezolvăm problema ci-nematografiei românești. Și ca argu-ment că e așa, sînt chiar răspunsurile pe care le-am dat eu întrebărilor dumneavoastră.

Leopoldina BĂLANUȚA

Mai multă incre-dere în creator:

1. Și da și nu — e un amestec uneori ciudat între expresiv, palid și insuficient. Lipsește de multe ori din filmele noastre acel adevăr crud, uneori, al realităților noastre de fie-care zi.

2. Mihai Viteazul, Puterea și Adevă-rul, Mere roșii, Ion, blestemul pămîn-tului, blestemul iubirii, Filip cel bun, Secvențe, Răutăciosul adolescent, Nunta de piatră, Răscoala, Lumini și umbre, Ilustrate cu flori de cîmp, Pă-durea spînzuraților, Întoarcerea lui Vodă Lăpușneanu, Reconstituirea, Duminică la ora 6, Setea și altele. Au mult din noi, din felul nostru de a fi.

3. Mihai Viteazul, Ion... Puterea și Adevărul, Atunci i-am condamnat pe toți la moarte, Răscoala, Setea, Acto-rul și sălbaticii, Lumini și umbre, Am avut roluri bine scrise. Mă nemulțu-mesc filmele pe care le-am uitat. De ce? pentru că le-am uitat. Am refuzat rolurile din scenarii în care n-am avut încredere.

4. Doar una. Mai multă încredere în creatori din partea producătorilor pînă la prezentarea operei finite.

Ion BESOIU

Totul depinde de talent

1. Uneori, societatea anilor noștri se regăsește în filmele pe care le pro-



**De la Caragiale la Mazilu nu
i-a dezmințit inventivitatea
alentului său (Octavian Co-
tescu)**



**Frumusețea dublată
de expresivitate
(Violeta Andrei)**



**Farmecul, incomparabilul
farmec al lucidității
(Radu Beligan)**

ducem, foarte expresiv. Alteori palid și de cele mai multe ori nu se prea regăsește. Totul depinde de talentul autorilor. Poate că nu chiar totul... Dacă aspirăm să regăsim întreaga noastră societate cu toate frământările ei, în fiecare film de actualitate, se pare că vom pretinde în continuare, în zadar, filmului să-și asume imposibile virtuți. Să încercăm să prezentăm măcar parte din ea, căci este imposibil de cuprins într-un singur film.

2. Mai multe. Numai în ultima vreme, *Croaziera* și *Concurs* să zicem, sau *La capătul liniei*, *Faleze de nisip* și încă altele. Mi-au reținut atenția deci filmele care încearcă să spună cât mai mult despre societatea noastră în cadrul poveștii pe care și-o propun. Acestea reușesc și ceva în plus; un gând despre condiția omului în acest timp, o stare de neliniște privind nevoia de transformare.

3. N-am apucat să mă limpezesc. Nemulțumirile mele amestecate prea bine cu micile mele bucurii mă îndeamnă să reîncep. Sper deci să n-apuc să vă răspund cu o nedorită detașare întrebării, sper că, lucrând, mă-mi păstrez teritoriul de încercare.

4. Experiența nu e întotdeauna un jir. În ceea ce mă privește, încerc să descopăr tot mai sincer timpul meu cu argumentele mele. Încerc să n-aplic în fiecare film pe care-l fac, cu câte am deprins într-ale profesiei, și cu câte n-am renunțat, în cinste, în redință, în bunăvoință.

Andrei BLAIER

**Să nu uităm co-
mediile. Oamenii
au nevoie de ris
ca de aer**

1. Insuficient calitativ și cantitativ. Regizorii afirmați nu se prea „înghe-

suie” să realizeze filme de actualitate, sau cum le numește ancheta dv., filme care oglindesc societatea anilor noștri. E mai ușor să ecranizezi o operă clasică și să dai impresia că ai făcut un film contemporan, decât să abordezi o tematică de actualitate care să reflecte problemele contemporanilor noștri. Dar de asta se ferec nu numai regizorii ci și scenariștii. Citați un singur exemplu: ce film de actualitate-ogindă a societății noastre contemporane a scris cel mai fecund dintre scenariști? În sensul anchetei dv., cred că nici unul, deși este evident că trăim cu toții în această societate, astăzi, aici în România.

2. Este adevărat că s-au făcut câteva filme care au reținut atenția: *Puterea și Adevărul*, *Clips*, *Proba de microfon*, *Mireasa din tren*. Unele atacă probleme din istoria noastră contemporană și le atacă cu curaj, dar din păcate se referă la trecut. În ceea ce privește prezentul, e mai greu.

Proba de microfon rămâne un film de curaj, dar nici în acest film nu este atacată o problemă majoră. Majoră este tema din *Hoții de biciclete*. Acesta era un film de actualitate, film care reflecta starea de lucruri din ani de după război din Italia.

Curajul este o noțiune care în fond nu depinde în ultimă instanță numai de creator, ci în egală măsură de producător și de cei care îndrumă creația, de climatul care se creează în producția de film. Aceasta este o problemă esențială și în film. În ultimul meu film, pe care îl consider un film de actualitate, am prezentat destinul Paulinei, chelnărița care se reprofilează și devine sudorită, iar mai departe va ajunge poate subinginer...

A încerca este una și a reuși e alta. Cred că nu am reflectat cu toată complexitatea destinul acestei femei care nu poate trece prin viață neobservată dar nevoită de multe ori să sacrifice ceva din ființa ei.

Evident că filmul trebuie să reflecte mai complex societatea noastră, trebuie să abordeze cu curaj temele pe care le dorim. Trebuie să facem în

asa fel ca spectatorul să se recunoască și să întâlnească în secvențele filmate, problemele de fiecare zi.

Temele de actualitate sînt foarte importante, dar să nu uităm nici comediile. Trebuie să realizăm mai multe comedii. Oamenii au nevoie de ris ca de aer. Spectatorii vor să ridă. La cea mai mică intenție de comedie la filmele noastre izbucnesc aplauze. Spectatorii sînt receptivi la fiecare replică, la fiecare zîmbet. Se spune că românul se naște poet, românul se naște cu umor și în cele mai grele situații dă dovadă de umor. Nu întîmplător avem atîtea bancuri cu olteni, dar nici o comedie de actualitate în care să simțim acest umor popular. Evident că și în cazul comediei, ca la orice film, totul este miza. Dacă miza rămîne minoră, nici comedia nu trece rampa. O comedie bună nu este deloc un lucru ușor. Va trebui să mai așteptăm pînă să apară.

Doresc de cîțiva ani să realizez împreună cu Matty Aslan o comedie avînd-o ca interpretă principală pe Draga Olteanu-Matei. Pînă în prezent n-am putut rezolva recomandarea ce mi s-a făcut ca eroina principală care intră într-o serie de încercături să nu fie prinsă de miliție și opinia publică s-o acuze. Procedînd astfel, am transformat comedia într-o dramă, ori asta nu este deloc în intenția noastră. Noi așteptăm pînă vom găsi pe acel producător care va avea curajul să se bată alături de noi pentru a realiza acest film de actualitate. Deci curaj, adevăr, probleme desprinse din viață în care spectatorii să se recunoască pe ecran, întîlinind drame sau comedii importante sau mai puțin importante, dar în orice caz specifice poporului nostru, care își făurește mai greu sau mai ușor prezentul și viitorul dar cu inima deschisă. O inimă care bate nu-mai aici și nu în altă parte.

Haralambie BOROȘ

Au cuvîntul regizori, scenariști, actori

Exteriorul societății se vede, „interiorul” ei însă nu

1. Dacă peste vreo 50 de ani cineva ar fi trebuit să identifice pe baza filmelor noastre cum a fost viața deceniilor trăite de noi, va găsi suficiente elemente de ordin documentar: arhitectonic, etnografic, modă feminină și masculină, aspectul unor mijloace de comunicație, folclor, muzică etc. Va găsi adică semnele exterioare ale acestei vieți. Ce va găsi mai puțin (doar în filmele foarte bune): moravuri, frământările reale, uneori dramatice ale oamenilor, ideile societății, rătăcirile cu consecințe grave sau contradicțiile din aceste decenii, bucuria realizărilor și a noului, aspectele luptei pentru o conștiință nouă, adică semnele de structură interioară ale vieții din aceste decenii.

2. Mă tem să citez titluri tocmai pentru a nu omite vreunul. Toate filmele care m-au reținut sînt filme în fondul lor politic, care au fost în același timp și politice dar și filme. Îmi plac filmele ai căror realizatori au izbutit să dea o luptă franca cu minciuna, cu poncifele, cu „făcăturile”, cu mucava, care au avut încredere în adevărurile vieții transfigurate artistic. Îmi plac acele filme care prin ipoteza lor te îndeamnă să reflectezi asupra propriei tale existențe, care prin încrederea în mijloacele de expresie ale filmului îți incită sufletul dornic de frumos, făcîndu-te astfel să nu te ridici imediat de pe scaunul din sala de proiecție. Și chiar fără să citez titlurile acestor filme, sînt sigur că le-ai văzut și dumneavoastră.

3. De punctul de vedere exprimat mai sus m-am apropiat, poate, prin

unele din filmele mele (Un film cu o față fermecătoare, Mireasa din tren), dar împlinirea este încă înainte. Cel mai mult mă nemulțumesc filmele la care m-am gîndit și încă nu le-am făcut. În privința scenariilor la care nu m-am putut atasa, ele sînt foarte multe. În unele nu se poate crede de la primele pagini lecturate; altele vorbeau despre o lume pe care eu n-o cunoșteam dinăuntru ei și nu mă puteam, deci, implica; la altele am renunțat fiindcă zugrăveau epoci revolute, ori eu eram interesat de filmul pe temă contemporană.

4. Complexitatea problemei și dimensiunile unui răspuns cuprinzător nu pot fi expediate în aceste rînduri. Mă rezum la a mă referi foarte pe scurt la condiția creatorului de film. Spre a se îmbunătăți, „filmul nostru care să exprime într-adevăr societatea noastră în toată complexitatea ei”, creatorului de film i se cer, cred eu, sinceritate față de ideile noastre politice, o opinie proprie, puternică și interesantă despre viața pe care o trăim, și să nu uite nici odată că tot ceea ce aduce pe ecran, o face cu mijloacele filmului.

Lucian BRATU

Mă păstrez!

1. Cred că filmul nostru nu oglindește suficient realitatea înconjurătoare. Viața sentimentală, viața intelectuală, viața pur și simplu a oamenilor zilelor noastre e mult mai colorată, mai diversă, mai vie, decît apare pe ecran. Dar fiecare din noi are felul lui personal, subiectiv, de a vedea lucrurile și nu știu de ce nu lăsăm pe fiecare să răspundă întrebărilor vieții în felul său. Nu vreau să fac filosofie, dar mi se pare că tot idealizînd, pier-

dem din vedere autenticitatea vieții.

2—3. În teatru am făcut sute și sute de roluri, în film doar două, trei. Probabil că regizorii mă păstrează pentru zile... Vreau să folosesc acest prilej să nu le spun că eu am tăria să năpăstrez. Poate că atunci cînd voi avea 83—85 de ani, căci să știți eu am vrea să trăiesc, o să vină să năpăstească, pe mine, o actriță cum nu mai fi alta.

Cu foarte multă dragoste am jucat rolul doamnei Herdelea din Ion, un film care a reușit într-adevăr să redă în toată complexitatea sufletul țărânului român. Am jucat cu plăcere și Grăbește-te încet, deși trebuie spus că împreună cu întreaga echipă nu ne-am grăbit deloc făcînd filmul cu multă atenție. Dealtfel niciodată am refuzat vreun rol, deși întotdeauna am așteptat și mai aștept în să mi se ofere un rol de femeie sobrii liniștită, cu multe probleme serioase. Căci vă asigur pot să fiu tonică într-un rol serios.

4. Cei ce scriu scenarii ar fi bine mai meargă pe la teatru ca să vadă ce sînt în stare actorii, căci lăgura dintre regizor și actori trebuie fie una de coîntereseare sufletească.

Tamara BUCIUCEANU

Cred că am avut noroc

Ce lipsește filmelor noastre? Adevărul de viață, miezul. Noroc că sînt și cîteva excepții. Eu cred că am avut norocul să fac niște roluri care vor rămîne tocmai pentru că aveau adevăr de viață... în Moara cu noroc, Zorba, Fecioarele, Atunci l-am condamnat toți la moarte, Mihai Viteazul.

Ioana BULTEANU

Sentimente încercate de despărțiri
(Mariana Mihaș și Gheorghe Cozorici în Un echipaj pentru Singapore)



Solidaritatea învățată la școala vieții
(Florin Zamfirescu și Ion Besoiu tot în Un echipaj pentru Singapore)



Și filmul are nevoie de dragoste

Filmu-i film și iarba-i verde

Cred că societatea contemporană este încă palid prezentată în filmele noastre nu cifric — pentru că filmele noastre nu ocolesc în general societatea, ci prin problematică, putere de cuprindere și curaj creator. Cele mai multe filme inspirate din actualitate abordează probleme adiacente vieții cotidiene, nu au în centrul atenției „Centrul vieții”, adică relațiile care se stabilesc în eforturile comune pentru înfăptuirea unor idealuri comune. Și chiar dacă aceste relații mai transpar uneori, lipsește curajul creator de a aduce în prim plan frământările care se soldează cu izbînzii sau eșecuri colective sau individuale; curajul de a dezvălui cauzele acestor izbînzii sau eșecuri în contextul unor confruntări de opinii și atitudini mergînd pînă la situații limită. Se mai întîmplă uneori să apreciem foarte superficial așa-nu-mitul curaj și să exclamăm: ai văzut ce curajos e X, cum a spus el cutare „adevăr”; doar că acest curaj se manifestă numai la nivelul unor replici agrementate cu praf de piper. Uităm uneori — cu sau fără voie — că operăm în filmul nostru la nivelul imaginii și nu al cuvîntului, că emoția sau gîndul în film trebuie sensibilizate în primul rînd prin ochi și nu prin auz, nu numai prin auz.

De fapt, la cele cîteva considerații la care am răspuns cam anapoda, răspunsul mi se pare că l-a dat un spectator care ieșind de la proiecția unui film românesc contemporan fredona amuzat: „Filmu-i film și iarba-i verde”.

Virgil CALOTESCU

Nu de sugestii ducem lipsă

1. Nu cred că un cuvînt cu înțeles prea ferm (expresiv, palid, insuficient etc.) poate exprima habitudinile atît de capricioase ale cinematografiei noastre de a restitui imaginea societății românești de azi. Se poate vorbi mai curînd de inconsecvență, de salturi, înainte și înapoi.

4. Nu mi se pare că ducem lipsă de sugestii; paginile ziarelor, revistelor sînt pline de soluții dintre cele mai fericite—aplicate doar în parte, acestea ar asigura cinematografului noastre o incontestabilă supremație planetară. Practic vorbind, pentru ca filmele bune să apară, trebuie pur și simplu ca mai întîi să fie dorite cu adevărat.

Dumitru CARABĂȚ

Să vorbim mai puțin și să facem mai mult

1. „Mai mult decît alte arte, filmul este oglinda societății care îl produce”... cum poate fi un film oglinda unei societăți cînd aceea societate nu e dispusă să se privească decît pe jumătate? Jumătatea ei bună, frumoasă și dreaptă, evident! Mereu așezîndu-se într-o lumină favorabilă, își pierde personalitatea și conturul. Cinea trîșează într-un labirint plin de oglinzi și această societate a anilor noștri abia apucă să se strecoare cît

de cît neumilită de prea multele șabloane, prejudecăți, de producția în masă de eroi pozitivi înalți, bionzi și frumoși, de eroi negativi mici, răi și urîți, abia mai apucăm în cîte un film să vedem un sfert de sprînceană adevărată, într-unul cîte ceva din restul chipului că „ogînda” iar începe să dea semne de nerăbdare și să arate totul limpede și clar ca la carte, gata gătît, gata mîncat, gata făcut, gata aplaudat. Un film „de actualitate”, dacă îl faci strict „de actualitate”, pînă să iasă la lumină deja nu mai este „de actualitate”. Există o anumită dimensiune a tragicului pe care nu vrem să ne-o asumăm, acel pas înainte, acea intuiție, acea prevestire. Acel film de adevărul căruia să-mi fie frică, să deblocheze toate semnalele de alarmă, să vreau să-l fur ca pe-un tablou de artă, să fiu fericită și dispărată că sînt contemporană cu el. În rest, multe filme în producție, multe pătrățele de realitate color, bucățele din noi, din vecini, din străzi, munți și șantiere, mai o insomnie mică, mai o catastrofă la timp anulată etc. Nepuțin să determine mersul cinematografiei noastre, nu-mi pot permite nici să dau verdicte. Dar există o răspundere morală, nimeni nu poate răspunde în locul nostru pentru ceea ce am hotărît liberi să facem, chiar noi sîntem imaginea trîșată din ogînda. Ciudat, dar ignorăm consecințele generale fiind mereu preocupate de niște rezolvări și rezultate imediate — senzația „lucrului făcut” ne umple de o mulțumire voioasă, recurgem mereu la „cunoștințele dobîndite din ceea ce „am mai făcut”, „e verificat”, „îine” — refacerea unor foste autentice inspirații și astfel conștiința este liniștită, ușor superficială, dar liniștită!

Ceea ce aș putea reproșa filmelor noastre: lipsa lor de forță, de asumare a riscului de a fi „prost primit”, privit cu „neînțelegere”, cu „obtuizitate” atrăgîndu-și împotriviri și reacții violente, dar luptîndu-se pentru un adevăr și pentru un crez deloc personal

O tripletă de aur a filmului nostru
(Mircea Albulescu, George Constantin și
Amza Pellea... pe stradă)

Talentul pus în valoare de romanul lui Augustin Buzura
(Victor Rebengiuc, Cristina Delcanu și Manole Marcus, filmînd *Orvolin*)



ci chiar al generației din care faci parte.

2. Cunoșc necesitățile, legile și de terminările cinematografului noastre. Aș spune de aceea că nu mi-au reținut atenția niște filme, ci mai degrabă tenacitatea și consecvența unor regi-zori de a nu se abate de la un anumit program al artei lor. Admir deci și pe cei incununați cu mai puțini lauri dar mai demni! Danelluc, Demian, Tatos, Verou, Mărgineanu, Pița, Visarion, Dinu Tănase, Blaier, Stere Gulea... și de ce să nu numesc într-un loc aparte, Pintilie, nume în care și pe care mă bazez așa cum mă bazez pe un destin care nu poate să lase forța și talentul să se irosească într-un loc și în contact. Lumea, locurile, întâmplările reale, biografiile adevărate ale zecilor de necunoscuți pe lângă care imaginăm un film real. M-a fascinat incredibilă, dura realitate a unui șantier în care noi filmam decoruri — spaima, mirosul de spital, tipetele care răzbăteau pe culoare, graba doctorilor, plinsetele familiilor pe lângă portar, chinul și boala — într-o clădire în care inchipuim „povești de dragoste”... Cu alte cuvinte, eu pot multumi filmului că m-a ajutat de multe ori să privesc brutal adevărul în față, dar nu cred că asta o pot face și spectatorii privind impasibilul ecran.

3. Din rolurile jucate până acum în filme de actualitate, aș minți spunând că mă mulțumesc vreunul. În general rolurile au fost sărăcăcioase, schematice, un fel de „conserve de carne” — recunosc că dacă mi-a plăcut ceva a fost chiar „realitatea” cu care am fost pusă în contact. Lumea, locurile, întâmplările reale, biografiile adevărate ale zecilor de necunoscuți pe lângă care imaginăm un film real. M-a fascinat incredibilă, dura realitate a unui șantier în care noi filmam decoruri — spaima, mirosul de spital, tipetele care răzbăteau pe culoare, graba doctorilor, plinsetele familiilor pe lângă portar, chinul și boala — într-o clădire în care inchipuim „povești de dragoste”... Cu alte cuvinte, eu pot multumi filmului că m-a ajutat de multe ori să privesc brutal adevărul în față, dar nu cred că asta o pot face și spectatorii privind impasibilul ecran.

Roluri am refuzat puține, nu sînt o actriță pentru care să se bată regi-zorii, iar motivul prim pentru care sînt în stare să renunț la film este un fel de cruțare a energiei cînd simt că din pornire va trebui să lupt pentru o cauză falsă. Existența noastră este o ardere, o irosire în artă, ne subțiem cu fiecare lucru pe care îl facem, nu e cazul să ne tragem singuri la xerox, nu e cazul să multiplicăm erori.

4. Cu „experiența” pe care o am în film, nu sînt bună de nimic! Nici de sfaturi, nici de sugestii. Cu experiența pe care o am din viață, aș spune că e mai bine să vorbim mai puțin și să facem mai mult. Cu experiența pe care o am în literatură, aș spune că trebuie să o luăm iar de la început: să învățăm să scriem și să citim. Cinematografia este și ea un fel de carte mai mare de citire! Să nu te mulțumești că i-ai învățat semnele, nici că știi să alcătuiști cuvinte, nici să te culci fericit pentru că ai reușit să rostești într-un film prima ta frază — trebuie să înveți să scrii și să citești „sen-suri”! Pentru noi realitatea de acum are un sens cu adevărat dramatic: „societatea noastră de azi în toată complexitatea ei”

Ioana CRĂCIUNESCU

**Vă mai aduceți
aminte de BĂIE-
TII NOȘTRI?**

În unele din filmele noastre, două sînt lucrurile care ar trebui încurajate,

— practicarea adevărului și sinceritatea creatorilor. S-ar naște, astfel, filme care să poată declanșa dezbateri despre viața noastră, a tuturor, așa cum este ea, cu toate implicațiile. S-ar renunța, astfel, la șabloane și rezolvări gîndite de la birou sau după rețete; aceste filme ar înceta să mai caute soluții acolo unde nu au de ce să existe.

Cine își mai amintește, astăzi, de **Băieții noștri**? O comedie despre fotbal, aparținînd anilor '60; filmul avea actori buni, și iubiți, excelenți aici, Birlic și Marcel Anghelescu. În plus, el punea problema foarte importantă a amatorismului și profesionalismului în sport. Cu toate astea, filmul a fost uitat. Explicația e simplă — noi eram conștienți, încă de la început, că nu avem cum să atacăm frontal, direct, fondul lucrurilor. Dovadă că filmul trebuia să fie o comedie. Acest fond nu era reprezentat de fotbalul în sine, ci de un întreg sistem, legat de modul cum era privită lumea sportului. Acest fond n-a putut ieși la lumină. Și, în loc de un film — dezbateri, am făcut o comedie.

Și astăzi, din păcate, multe filme trec pe lângă problemele principale, limitîndu-se să ilustreze, ocolind fondul; și astăzi, din păcate, anumite filme, așa-zise politice, rezolvă totul prin vorbe, vorbe, vorbe.

Sînt pentru filmul comandă socială. El oferă întotdeauna tuturor autorilor cinstiți cu ei înșiși, ocazia descoperirii adevărului, ascuns în dosul unui titlu sau unei necesități tematice. Să-l facem public, acest adevăr, pentru a fi dezbătut și înțeles!

Iurie DARIE

**Vrem, nu vrem,
filmele ne repre-
zintă**

1. În mod paradoxal va trebui să treacă cîteva ani ca să putem emite adevărate judecăți de valoare, așa cum am așteptat și în cazul filmelor făcute acum două decenii de exemplu, ca să ne putem pronunța asupra valorii și oportunității lor. Intuitiv vreau să cred însă că filmele fiecărei epoci devin reprezentative, vrem nu vrem, tocmai prin ceea ce vor sau nu vor să „reprezinte”.

2. **Directorul nostru, Reconstituirea, Filip cel bun.** Dar cîți ani și cîte filme văzute au trebuit să treacă ca să ajung la concluzia asta? De ce mi-a plăcut? Tocmai pentru că niciodată n-au trezit în mine această întrebare.

3. În aceeași măsură mă mulțumesc fiecare film pe care vreau să-l fac și mă nemulțumesc în timp ce-l fac și uneori chiar după ce l-am terminat.

4. Investirea unor persoane avizate (să nu zic personalități), care au posibilitatea de a aprecia un film, cu puteri absolute ce privesc susținerea cu toate mijloacele a filmelor bune și în-criminarea celorlalte așa-zise filme,

uitînd scuza că, la urma urmei, toate aceste filme sînt ale noastre, așa cum sînt ele, bune și rele.

Iosif DEMIAN

**Noi vorbim, noi
auzim**

1. Filmul este oglinda societății care îl produce, dar nu mai mult decît alte arte, cum afirmă anchetatorii noștri. El se căzneaște să-i fie oglindă, cu mijloacele oglinzii, de aceea ni se pare mai fidel societății, uitînd că arta s-a depărtat de fotografie, recăuind esențialul lucrurilor și măsura devenirii lor. De aceea cred că o „ogîndire” a societății ar putea exista numai în condițiile unei cunoașteri profunde și sincere a realității, neocolind problemele și fiind clară și unitară, măcar prin faptul că este opinia unei personalități singulare și responsabile, care ar trebui să fie regizorul.

Nu pricep însă de ce „ogîndirea” din filmele noastre (evident, nu toate) exprimă pînă în cele mai mici amănunte, o altă realitate.

Noi avînd una singură, îndrăznesc să spun că cea ogîndită este falsă.

2—3. Fără a vrea să fac o bună impresie, mi se pare că tot ce fac ar trebui să aparțină acestei întrebări. Apoi sînt și eu un om și deci sînt plin de toane și pase. Și tot ca om ce sînt, n-am refuzat nici un rol, m-am foliat mereu, m-am scuzat, am vrut să rămîn prieten cu toată lumea. Ca să răspund totuși, am scăpat în general de roluri care m-ar fi fixat într-un gen, așa cum se căznesc toți să facă. Mă și mir cum de n-au reușit încă.

4. Sînt convins că n-are rost să fac nici o sugestie, pentru că vorbim și ne citim între noi.

Mircea DIACONU

**Să luminăm un
colț de pămînt**

Am să răspund la întrebările dumneavoastră printr-un citat din Blaga „Trilogia culturii”: „Tot ce putem crede, fără de a săvîrși un atentat împotriva lucidității, este că ni s-a dat să luminăm cu floarea noastră de miin un colț de pămînt. Tot ce putem spera, fără de a ne lăsa manevrați de iluzie, este mindria unor inițiative spirituale, istorice, care să sară, din cîin în cîind, ca o scînteie și asupra creștelor altor popoare”.

Emilia DOBRIN

Există regizori cu filmografie dar fără nici un film

1. Deși sînt fabricate, în general, după aceleași principii, oglinzile pot fi foarte diferite. Depinde de mina meșterului, dar și de materialul din care sînt lucrate. În cele din urmă însă, fie că-s de cristal, fie de sticlă obișnuită, oglinzile au menirea de a reflecta imaginile ce li se propun. Sînt filme în care societatea românească își află o reflectare cu adevărat expresivă, așa spune mai degrabă semnificativ. În altele, lumina prea palidă estompează contururile reale, iar cite un film pare că nici nu aspiră la o atare vanitate. Sînt și oglinzi care deformează imaginea. Dar vreau să spun că expresivitatea chipului celui reflectat în oglindă nu depinde în primul rînd de oglindă ci de cel ce privește în ea. De regizor, de scenarist, de producător. Aici ar trebui căutate expresivitățile și umbrele, coexistînd încă...

2. **Puterea și Adevărul, Întoarcerea lui Vodă Lăpușneanu, Cursa.** Prin valoarea lor de unicat, prin forța mesajului uman și adevărate imagini, a atmosferei cinematografice la tema fundamentală a filmului.

3. E prea mult să vorbim de „filmografia personală”. Sentimentele de proprietar absolut nu m-au persecutat niciodată. Filmele sînt în principal opera regizorului. El poate da relief sau poate încenușa un scenariu. Pînă una alta, vîd că **Falansterul** a început să călătorească prin lume, fiind întîmpinat cu interes. Iar comentariul la **Un om trăind în viitor** să aștece în conștiința spectatorilor și a... cronicarilor cinematografici. Am fost onorat să realizez împreună cu Dinu Sărașu scenariul și comentariul filmului **O viață închinată fetei poporului**. Ar mai fi și documentarele de la Sahia și televiziune. Într-un cuvînt, în ce mă privește, un alt fel de activitate publicistică. Ce bine ar fi poate, dacă amprenta publicistică — ce vrea să zică „la zi”, în actualitate, ar fi mai apăsătoare în filmele noastre.

4. Dacă aș ști, vă asigur că n-aș păstra nici o clipă secretul pentru mine. Doar două posibile sugestii: 1) mai multă încredere în promovarea scenariilor unor scriitori de valoare și 2) mai multă neîncredere față de regizori care ratează scenariul după scenariul sau altfel spus, care pot spune că au... o filmografie dar n-au încă un film.

Nicolae DRAGOȘ

Mai bine am întreba publicul ce crede despre filme

1. Se discută foarte mult, uneori prea mult, aceeași problemă legată

de filmul românesc și nu știu în ce măsură răspunsurile noastre pot să facă ceva pentru problemele încă spinoase legate de filmele noastre. Întrebările se repetă și răspunsurile noastre, de multe ori, ar trebui să folosească indigoul. Faptul că se sugerează adjective „palid”, „expresiv”, „insuficient”, și noi trebuie să alegem între ele, nu rezolvă nimic, iar despre cit se regăsește societatea noastră în film presupune analiza filmelor luate separat. Există excepții fericite și pe care le dorim să devină permanente.

2. Publicul nostru pe care noi îl credem prea naiv și prea puțin pregătit ne dă adesea dovada maturității sale. El vrea poate chiar mai mult decît noi filme adevărate, puternice, întregi, și trebuie să ținem seama de ceea ce a primit el cu brațele deschise. Acelea sînt filmele care mi-au atras atenția și m-au făcut să mă întreb de ce anume.

3. Aștept răspunsul altora la această întrebare legată de „filmografia mea” în ceea ce privește scenariile refuzate — subiectivismul meu poate să-mi joace renghiuri.

4. Poate că aceste anchete nu sînt numai în sensul bifării unor acțiuni, a umplerii paginilor revistei noastre (singura dealfel) de specialitate. Și dacă am răspuns și de această dată sper să fie luate în serios și citite cu atenție.

Carmen GALIN

Unde sînt filmele despre dragoste?

1. Cred că viața are mai multe fațete, decît latura pur productivă. Mă refer la un singur film, **Luchian**, care a abordat o temă care înfățișează preocuparea artistică (nu numai căutarea temei dar însăși tratarea ei la un înalt nivel artistic — de către regizor). Teme de psihologie, probleme sufletești, transformări ideologice ale oamenilor societății noastre, nu sînt suficiente înfățișate în filmele noastre. Unde sînt filmele de dragoste, atît de mult dorite de public?

În ce privește filmele istorice, fără a fi documentare, prea mult se oscilează între istorie și legendă — unele personaje mi se par dezumanizate, în contradicție flagrantă cu caracterul neamului românesc, și aceasta de dragul rezolvării conflictului. Chiar personajele comice, care apar, sînt mult prea îngroșate ducînd la efectul contrar străduinței și intenției regizorale.

2. **Întoarcerea lui Vodă Lăpușneanu; Proba de microfon; Un om în loden; Vinătoarea de vulpi. Blestemul pămîntului, Blestemul iubirii; Dumbrava minunată; Lumina palidă a durerii; Luchian.** Cred că aceste filme sînt cîștiguri importante pentru cinematografia românească, prin acuitatea dezbaterilor, diferențierea stilis-



A gîndi emoția
(Leopoldina Bălănuță)

În far-west-ul autohton
(Ovidiu Iuliu Moldovan)



Au cuvîntul regizori, scenariști, actori

tică — înalt profesionalism, în lupta pentru firesc, pentru adevăr. Ceea ce este un mare cîștig al cinematografilor noastre în filmele mai recente este apariția unui număr impresionant de tineri foarte talentați și bine îndrumați de regizori. Mulți dintre actorii cu statut permanent în cinematografie au devenit aproape aceiași în toate rolurile. Mă gîndesc că atunci cînd apare cutare actor, publicul își imaginează de la început caracterul și desfășurarea lui în economia filmului. Puțini sînt actorii consacrați care abordează teme diferite, demonstrînd un mare profesionalism. Mulți dintre debutanți consideră că lovitură cea mare o dau în primul film și excesul de zel nu pune în evidență decît stîngăcia. Rezultatul este că se pierd pe drum și nu mai apar.

3. Ceea ce m-a mulțumit — din filmele în care am jucat eu — a fost rolul Paulina Cocea din filmul *Luchian*. Nu pot spune că filmele de actualitate, în care am jucat — comedii — *Ciocolată cu alune*, *Toamna și lăna bobocilor*, nu m-au satisfăcut, din contra bine îndrumată de regizori cu talent și experiență cred că am spus aproape tot ce se putea spune din partitura respectivă. Dar aș dori și partituri cu trăiri sufletești mai adînci, mai profunde mai chinute dacă se poate spune așa. În ultimul timp nu mi s-a oferit nici un rol în film, deci nu am avut ocazia să refuz. Dacă m-aș referi la articolul regizorului Gheorghe Naghi din Almanahul Cinema 1981 în care mă face cunoscută cititorilor almanahului din punctul lui de vedere, aș crede că prea am fost omisă din perspectiva cinematografilor.

Monica GHIUȚĂ

Apreciez filmele care încearcă ceva, aduc ceva nou

1. Insuficient, dar cel mai adecvat răspuns ar fi **deformată**.

2. Am apreciat întotdeauna nu numai filmele „mari”, filmele „eveniment” (cred că aș putea include aici *Nunta de piatră*, *Duhul aurlui*, *Tănase Scatiu*, *Actorul și sălbaticii*, iar dintre cele mai recente, *Proba de microfon*, *Lumina palidă a durerii*), ci și încercările care chiar dacă nu izbutite în întregime, au adus ceva nou, (*Stop cadru la masă*, *Angela merge mai departe*).

3. Ca să-ți poți aprecia nereușita, trebuie măcar o dată să reușești. Or eu cred că pînă acum m-am situat între acești doi poli, nu am avut șansa să fiu nici bine nici rău „pe film”. Cred că asta mă nemulțumește cel mai mult. Cît despre mulțumire, încă nu e cazul. Roluri nu am refuzat deocamdată. Sînt în faza de acumulare, trebuie să trec și prin bine și prin rău, și prin ușor și prin greu. Învăț, deci nu am dreptul la refuz.

4. Cred că filmul românesc ar trebui să renunțe la subiecte schematice create la comandă și să devină mai sensibil, mai receptiv la om pur și simplu. Teoretizînd puțin, cred că ar trebui pornit de la particular la general. Deci în primul rînd, oamenii și apoi situațiile, deoarece omul creează situația. De asta avem nevoie, cred eu.

Tatiana FILIP

Nu prea ne dau filmele bune afară din casă

1. Suficient și palid;
— suficient din punct de vedere cantitativ;

— palid pentru că sînt bolnave: și mai toate (cele bolnave) suferă de aceeași boală: scenariu schematic, relații false, personaje neadevărate;

2. Au fost și filme adevărate, în care oamenii vorbeau românește, erau oameni, aveau slăbiciuni, erau urîți, erau frumoși, răi, buni, adică fiecare dintre noi ne-am descoperit în adîncul sufletului nostru în acele personaje, sigur nu întru totul, dar măcar „ceva”. Și asta înseamnă foarte mult.

3. **Puterea și Adevărul**: un film politic bun, cu adevăruri puternice. Ce mă nemulțumește? — mă întorc la oile mele, și cu riscul de a mă repeta, spun: un film valoros ca *Ultima noapte de dragoste și înțila noapte de război* a trecut nedrept neobservat de public datorită unei campanii de presă. Dat la televizor, filmul a fost văzut în sfîrșit de acei spectatori alungați de unele cronici și care mi-au declarat regretul de a nu fi văzut filmul în sala de cinematograf. Nu prea ne dau filmele bune afară din casă, să le primim generos și să ne bucurăm de ele: sîrbătorindu-le. Iar pentru mine ca actor, care mă întîlneam cu un rol de excepție după zece ani nu si-a pierdut nimeni cinci rînduri din cronică, să-mi analizeze munca (și, vă jur, am muncit!). E păcat! Nu refuz

Îi cunoaștem talentul, îi mai trebuia doar popularitatea cîștigată într-un serial (Mitică Popescu în *Lumini și umbre*)

Girul unui talent și al unui profesionalism (Margareta Pogonat)



Talentul nu se poate învăța, dar meseria - da

roluri pentru faptul că și cele slabe înseamnă un antrenament bun, în așteptarea rolului vieții... (Vezi **Ultima noapte...**!)

Vladimir GĂITAN

Cit din substanța dramatică a realității se regăsește în film?

1. Afirmatia că filmul mai mult decât alte arte ar fi oglinda societății exprimă mai curând un deziderat, decât o realitate. În orice caz filmului românesc contemporan nu i se poate atribui pe deplin calitatea de oglindă a societății contemporane românești, cu căutările, cu zbulciul, cu reușitele, dar și cu dificultățile ei. Această experiență de viață reprezintă o substanță dramatică care așteaptă să fie transfigurată artistic pe ecran. Spectatorul nostru are dreptul să-și vadă chipul sculptat în celuloidul filmului așa cum și-l vede în betonul barajelor, în vulcanii furnalelor, în columnele de grâu ale țării. Câtă din această substanță dramatică se regăsește însă în filme?

Din păcate, destul de puțină, adesea fals prelucrată, nesinceră. De la sinceritatea cu care poporul nostru își construiește viitorul la „sinceritatea” motivelor din filmele noastre, este o

cale (cam lungă) atât de lungă că... mii de filme ar trebui succesul să-l ajungă.

2. Pentru a mă verifica, mi-am întregat la rîndul meu prietenii ce filme au văzut și ce le-a plăcut. Răspunsul lor mă obligă să nu menționez aici nici un film, ca să nu nedreptățesc pe cineva și mai ales pe spectatorul nostru, care merge încă la teatru și la cinema, continuă să speră, să caute, să aștepte.

3. În ceea ce mă privește, mi-am iubit toate rolurile și am încercat să fiu cit se poate de sinceră, pentru că sinceritatea, naturalitatea sînt cheia fiecărui rol. Sigur că am fost nemulțumită cînd m-am văzut jucînd aproape același gen de rol, dar mi-am zis că trebuie să găsesc mijloace să nu semăn cu cea dinainte, ca de fiecare dată spectatorul, văzîndu-mă, să nu se plictisească. Am impresia că în ultimii doi ani regizorii (spre deosebire de public, care mă întreabă pe stradă, în magazine sau la ieșirea din teatru „În ce mă pot vedea pe ecran?” și scriu asta cu modestia care nu m-a părăsit niciodată, nici în clipele de succes) m-au cam uitat. Da, stimați colegi regizori, am acum maturitatea, experiența și energia care ar fi păcat să se piardă în așteptări inutile. Nu trebuie uitat că viața unei actrițe e destul de scurtă și roluri de babe sînt puține.

4. Dacă aș putea răspunde pe de-a întregul la această întrebare, m-aș apuca să scriu scenarii și să fac regie... Dar cred că sînt atîția care o pot face mai bine... eu sînt și vreau să rămîn actriță. Unele gînduri tot le scriu: în primul rînd cred că se simte nevoia unei sincerități din partea scenaristului, regizorului, dar și acelor care le avizează proiectele. În al doilea rînd, s-ar impune un profesionalism mai înalt. Mai ales în scrierea dialogului. Cred că puțini scenariști stăpînesc cu adevărat arta dialogului. De aici replici nenaturale, neadecvate etc. Nu

de puține ori ne-a fost dat să vedem ilustre personaje istorice vorbind ca la o adunare populară din 1982, după cum adesea am văzut muncitori ai zilelor noastre debînd fraze elaborate parcă cu Capitalul lui Marx în față. Cui ajută asta? Nimînu! De aici și impresia de contrafacere. În al treilea rînd, cred că în ciuda progreselor cunoscute, filmul nostru încă se mai învîrtește pe lîngă teatru, împrumutînd de la el, ca să zic așa, hainele, limba, mișcarea, aerul. Dacă în teatru convenția este acceptată de spectator, la film, el așteaptă să vadă viața netrucată. În al patrulea rînd cred că trebuie să ne intereseze și aspectul difuzării: toate dizertațiile noastre savante și toate bunele noastre intenții susținute de înalte teorii în care se zice că sîntem tari, se verifică la casa de bilete, în sala de cinematograf, unde spectatorul vine sau nu vine. Asta ca să nu mai pun problema dacă filmele noastre se vînd sau nu se vînd și peste hotare.

Aimée IACOBESCU

Vorba răposatului unchi...

În inima Bărăganului, la Ograda, trăia, pînă nu demult, fratele bunicii mele dinspre tată, unchiul Alexandru Ionescu, țaran cu dragoste de carte, care în timpul războiului pentru întregirea neamului, bătuse Europa cu pasul, de pe malul Ialomiței pînă pe ma-

Inspirația poetului
(Ernest Maftei)

I-am admirat întotdeauna măsura
și eleganța talentului (Irina Petrescu)



lul Senei și se întorsese de acolo cu o rană, un volum de teatru de Alfred de Musset și cu o expreie: „ă quoi bon?”

De câte ori sînt întrebată ce ar trebui să se facă, să se dregă ca să... imi vine în minte vorba răposatului unchi: „ă quoi bon?”

Dorina LAZĂR

Mă mulțumește și mă nemulțumește tot ce am făcut...

1. Așa e, dar ce să faci, mai sînt oglinzi cu ape, care deformează; și apoi oglinzile se mai sparg, mai pierd cite un ciob două, și vorba cîntecului: „din cioburi... zadarnic...”

2. Filmele... cel mult mediocre, prin numărul lor mare.

3. Mă mulțumește tot ce n-am făcut și mă nemulțumește tot ce-am făcut.

4. Experiența pe care o am m-a învățat să nu dau sugestii.

Diana LUPESCU

Să fim și pe ecran cum sîm tem în viață

1. Un film este oglinda societății care îl produce, zice începutul întrebării. Eu spun că un film trebuie să oglindească societatea pe care o reprezintă. Dar nu poți judeca un film pînă nu cunoști gîndurile secrete și intențiile profunde ale creatorilor lui. Deci memento — scenariști, regizori și actori.

2. Cînd văd un film rusesc bun, eu spun: „— uite așa sînt rușii!” Dacă văd un film englez bun spun: „— uite-așa sînt englezii!” Și ei cînd văd un film românesc ar trebui să spună: „— uite așa sînt românii!” Cînd **Primăvara e fierbinte** a fost prezentat în U.R.S.S. Atunci s-a auzit spunîndu-se: uite-așa sînt românii!

3. Artistul adevărat creează pentru omenire, nu pentru el. El știe păreriile lumii despre realizările sale. Și cînd își judecă opera, judecata lui e aceeași cu a celor pentru care și-a realizat opera.

4. Răspund cu ultimele mențiuni ale întrebării — „să exprime într-adevăr societatea noastră de azi în toată complexitatea ei”.

Ernest MAFTEI

Filmul este foarte departe de a fi oglanda societății

1. Mă tem că de la prima întrebare sînt nevoit să vă contrazic. Îi acordai un credit prea mare. Filmul este foarte departe de a fi oglanda societății, chiar dacă uneori își propune ambiții acest lucru. Nici măcar filmul documentar în inițiativele lui cele mai îndrăznețe nu a reușit să devină, decît în cel mai fericit caz parțial și unilateral, ceva care să aducă a oglandă a societății.

Între societate și film se interpune creatorul, scenarist sau regizor, care aduce cu el întotdeauna acea doză de subiectivism care de cele mai multe ori îi definește talentul și care, conștient sau subconștient, tinde să transforme totul în spectacol. Filmele noastre nu fac excepție de la acest adevăr.

2. Înghițitorul de săbii de Alexa Vișarion pentru patetismul reținut și pentru creația de excepție a lui Mircea Albulescu; **Omul și umbra** de Iulian Mihu pentru nouitatea formulei.

3. La această întrebare păreriile mele sînt atît de subiective încît ele pot provoca în cel mai bun caz nedumerire. Așa că prefer ca deocamdată să nu le fac publice.

4. Filmul, după părerea mea, nu va putea niciodată să exprime societatea noastră de azi în toată complexitatea ei. Rolul lui trebuie să fie mai modest. Idealul ar fi să răspundă corect comenziilor sociale și necesității obiectiv-educative ale societății.

Manole MARCUS

Mai multă profesionalitate, mai multă sinceritate

1. Am să fac o socoteală simplă: cinematografia noastră este o întreprindere de stat. La elaborarea filmelor pe care le produce, participă — începînd chiar cu ideea de scenariu — o mulțime de minți luminate care urmăresc cu precădere ca aceste filme să reflecte realitățile noastre cele mai stringente, bineînțeles transfigurate artistic. În aceste condiții mi se pare că ar fi imposibil ca societatea anilor noștri să nu se regăsească pe ecran. În ce măsură însă, asta e foarte greu de stabilit. N-aș putea să mă rezum la unul din cele trei calificative pe care dumneavoastră le propuneți. As spune mai degrabă că realitățile noastre obiective sînt reflectate în filmele pe care le facem, însă niciodată pînă la capăt, niciodată în concluziile acestor filme, niciodată pînă la ultima consecință. Probleme care în viața de

zi cu zi au rămas poate încă fără soluții, în filmele noastre își găsesc rezolvarea întotdeauna și întotdeauna așa cum ne convine nouă. Nu pot să nu recunosc virtuțile optimismului în artă, dar știu în același timp că nu e suficient doar să declarăm că o serie întreagă de situații și-au găsit rezolvări roz. Cred că ar mai trebui făcut și ceva pentru asta. Vreau să spun că, după părerea mea, ceea ce îi lipsește cinematografului nostru este, de fapt, pe lîngă un grad mai mare de profesionalitate și un grad mai mare de sinceritate.

2. Pentru motivele pe care le-am enumerat, nici unul. Poate **Puterea și Adevărul**, dar nici acesta pînă la capăt.

3. N-am făcut încă nici un film.
4. Deși, după părerea mea, critica de film e superioară criticii de teatru, consider că și aceasta păcătuiește prin generozitate, cultivînd cu voioșie tonul apologetic. O mai mare exigență din partea sa ar contribui, cred eu, la o mai obiectivă punere în pagină a criteriului valoric. Și odată delimitați, măcar cu aproximație, adevărații creatori — scenariști, regizori, etc. — s-ar impune poate și necesitatea de a li se acorda acestora, mai multă încredere.

Ion MARINESCU

Răspunsul nostru: filmele noastre

Vă cer scuze că nu răspund la aceste întrebări. Nu-mi plac anchetele și apoi, astfel de întrebări serioase ar cere timp de gîndire. Răspunsul nostru, al regizorilor, ar trebui să-l constituie filmele noastre.

Nicolae MĂRGINEANU

De multe ori am fost nevoit să cedez

1. Scenariul, în general.

2. **Croaziera**, triticul lui Tatos, **Concursul lui Pița**.

3. **Lumina palidă a durerii**.

Multe și din prea multe motive. Dar de multe ori am fost nevoit să cedez. Sînt un creator inconstant.

4. Schimbări radicale la casele de film. Și de urgență. Multe moșe ne-calificate și fără duh sînt pe acolo.

Iulian MIHU

Mai multă încredere

1. Cred că se reflectă așa cum este ea.
2. Filme de Dan Pița și Mircea Daneliuc, de pildă.
3. Într-o oarecare măsură **Vifornița** și **Convoulul** și, de ce nu? **Toamna și iarna bobocilor**. Filmele despre anul 1848 rămân una din nemulțumirile mele. De ce? Greu de spus. Am refuzat mai multe scenarii, deși lucrul acesta m-a costat ceva. Nu simțeam că trebuie să le fac.
4. Poveste veche. Scenarii bune avem, dar nu toate ajung film. Profesionalism și corectitudine și mai multă dragoste pentru film din partea tuturor celor implicați. Și mai multă încredere în cei care-l fac efectiv.

Mircea MOLDOVAN

Efort da, rezultate ba!

1. Palid; printr-o prezentare edulcorată și falsă a realității. Ce nu se regăsește? Omul obișnuit, cu problemele lui de existență zilnică.
2. Foarte puține; v. 1
3. Ce mă mulțumește? Efortul! Ce mă nemulțumește? Rezultatul.
4. Să luăm puțin aminte la filmele din cinematografiile țărilor prietene.

Ovidiu Iuliu MOLDOVAN

Un lucru e sigur: nu trebuie să copiem realitatea

Cred că filmul, ca toate celelalte arte, dacă nu chiar mai mult decât ele, ar trebui să fie o oglindă a societății doar în sensul puterii de reflecție (de analiză și apreciere) asupra realității acesteia și nicidecum o copie fidelă a ei, tocmai pentru a nu minimaliza până la suprimarea forța de dezbateră și sugestie, de stimulare, cu care artele au menirea să contribuie în general la făurirea idealului de devenire, atât în societatea care le produce, cât și în întreaga lume, cu care de fapt ele se confruntă continuu.

Înțelegerea denaturată a noțiunii acestora de **oglinire**, în goana noastră după realism, a făcut uneori ca

unele din lungmetrajele artistice cu subiect de actualitate, să rămână cantonate într-un fel de **reportaj deghețat**, în care, paradoxal, să regăsim sintetizate, parcă cu mult mai puțin ca în filmul de inspirație istorică, de pildă, aspirațiile poporului, ale societății românești contemporane.

Exemplele, desigur, pot fi multe, diverse (de-a lungul anilor le-am tot arătat și cu degetul!) și nu cred că doar discutarea lor ar aduce sporul calitativ al cinematografiei noastre ci, mai degrabă, poate **relansarea** cu mai multă rigoare și **conștiință artistică** a acelor principii care au călăuzit din totdeauna arta spre vocație, spre fascinație și vrajă — sau spre profesionalism și eficiență spirituală, dacă termenii aceștia nu suferă cumva acum și ei de prea multă uzură.

Așa, de pildă, **cazul** nu mai poate cred să devină film, dacă nu ajunge să sintetizeze general-valabilul și nu reușește să se înscrie mai ales în aria **interesului maxim** din viața și dezvoltarea societății.

Iată dezarmarea nucleară este problema nr. 1 a omenirii, o problemă într-adevăr de maxim interes! Avem noi oare la această oră un scenariu bun pe această temă?

Sau transformările menite să revoluționeze continuu industria românească și agricultura, ori lupta pentru noua ordine economică și competitivitatea produselor românești pe piața externă și internă, cultul eticii, al muncii și răspunderii, competența cadrelor, familia, tineretul, iată tot altele teme, de maxim interes, de-a dreptul obsesive, pe care însă cinematograful nu le întâmpină întodeauna pentru a le dezbate la vreme, cedând cu ușurință înțietate altor teme, cu mult mai minore, unele periferice, neangajante, și tratate schematic. Cîți spectatori mai au oare **interes să vadă** așa ceva? Dacă filmul de inspirație istorică **evocă semnificativ**, filmul de actualitate, se presupune că ar trebui să **dezbată** aprins problemele cu care contemporaneitatea se confruntă aprins!

Sau cum oare să atingem cote mai înalte de rentabilitate și eficiență pe toate planurile activității noastre cinematografice dacă criteriile ierarhizării mai exigente a creatorilor (scenariști, regizori, actori, operatori etc.), ca și cele ale întrebuirii lor naționale, sînt nu odată confundate cu egalizarea dreptului la creație pentru toți cei care posedă o titlatură? Putem oare confunda atât de ușor unanimitatea constituțională a dreptului la muncă cu dreptul la creație artistică?!

De pildă, doi regizori, unul foarte bun și altul mai mediocr (și cred că am ajuns deja la această cunoaștere obiectivă) dacă vor primi la infinit să facă același număr de filme este împiedecă pentru oricine că stimulul și competiția slăbesc iar calitatea filmelor scade.

Grija pentru un climat mereu mai fertil în cîmpul creației artistice, poate cred să devină acum o problemă fundamentală a cinematografiei.

George MOTOL



Au jucat împreună în *Trandafirul galben* (Ioana Pavelescu și Florin Piersic)

Ștafeta generațiilor (Iurie Darie și Florin Călinescu în *Lumini și umbre*)



Au cuvîntul regizori, scenariști, actori

Timpul ca judecător

1. Desigur, o apreciere mai exactă nu va putea da decât timpul, generațiile care vor veni după noi. Eu socotesc că societatea anilor noștri se regăsește insuficient în filmele noastre.

2. **Puterea și Adevărul, Clipa.** Amîndouă au sondat societatea mai adînc.

3. **Cerul n-are gratii, La patru pași de infinit** pentru că, revăzute după două decenii, emoționează și acum. Mă nemulțumește faptul că am făcut suficiente concesii unor redactori. Am refuzat mai multe scenarii proprii: terminate nu mai semănau cu cele propuse înainte de a mă fi apucat să le scriu.

4. Înainte de a răspunde la întrebarea numărul 4 voi povesti o fabulă: într-un bloc locuiesc două femei în vîrstă. Primei, copiii i-au spart un geam. Cea de-a doua a fost ajutată să-și care sacoșele. Experiența primei femei duce la o concluzie: copiii din bloc sînt răi. Cea de-a doua femeie socotește că băieții din bloc sînt politicoși și buni. Amîndouă experiențele sînt adevărate.

Regizorii să fie lăsați să-și povestească propria lor experiență de viață. Filmele vor fi mai adevărate, vor oglindi mai complex societatea noastră de azi.

Francisc MUNTEANU

Importantă e părerea publicului

Am răspuns de atîtea ori la anchete despre filmul românesc. Să mai spun că societatea anilor noștri se regăsește și expresiv, și palid, și insuficient în filmele noastre? Cred că importantă nu este părerea celor ce fac filmele, ci a publicului care le vede.

Mircea MUREȘAN

Să nu inventăm societatea, să o filmăm așa cum este

1. Cu prima frază nu sînt de acord, dar în fine... Eu găsesc că societatea noastră se găsește expresiv și inexpressiv, palid și colorat, suficient și insuficient în funcție de regizor, film și scenariu. Nu putem generaliza.

2. Mi-au reținut atenția filmele din extreme: cele bune și cele proaste... dar din păcate cele mai multe sînt

cele mediocre, deci nu mi-au reținut atenția!

3. Cel mai mult mă mulțumește reacția publicului... De ce? Pentru că filmele sînt făcute pentru public, nu? Sînt nemulțumit atunci cînd nu pot realiza ceva la pretențiile și profesionalismul pe care îl am ori nu mi se creează condițiile necesare. Ce roluri sau scenarii am refuzat? Vă referiți la oferte venite din partea unor producători (case de filme), presupun. Ei bine, nici unul pentru că nu mi s-a oferit niciodată vreunul (scenarii).

4. Să fie filmată așa cum este și nu inventată.

Sergiu NICOLAESCU

Să se vadă și miezul

1. Nici expresiv, nici palid, nici insuficient. Se regăsește.

2. **Puterea și Adevărul și Clipa.**

3. În mod special, nu știu. Sînt un nemulțumit în profesie; Nu pot vorbi despre mine, temîndu-mă că vor rămine doar vorbele. Pot spune că m-am bucurat și de Făniță din **Suricul...** și de Jder cel mititel din **Frații Jderi**, dar și de Petrică Nobilu din **Clipa**. De ce? Am putut alerga pe o pistă mult mai largă de interpretare decât

Probleme nu tocmai personale
(Liliana Tudor și Dorel Vișan
în *Probleme personale*)



Haz și pitoresc
(Draga Olteanu-Matei
și Jean Constantin în *Acțiunea Autobuzul*)



Mai multă încredere în creator

de obicei. Dacă au fost unul sau două roluri refuzate, nu mai știu. Poate că le-am uitat.

4. Filmul nostru nu prea are conflict, nu există surpriza. Un film românesc după ce își derulează metrii de pelliculă ai genericului și primele acțiuni și replici zboară în sală, spectatorul are dezamăgirea de a ghici finalul. Păcat.

Filmul românesc exprimă fără discuție, societatea zielelor noastre dar fără eforturi, fără căutări, fără pătrunderi adânci. După mine ar trebui să se filmeze de undeva de sus, să se poată cuprinde și miezul.

Sebastian PAPAIANI

Mi-am ales drumul pe care merg

1. Ce nu se regăsește? Realitatea.
2. Am fost fericită pentru înghițitorul de săbii. Pentru ce? Tocmai pentru ceea ce nu prea găsim în celelalte filme...

3. La mine totul este căutare, frământare și nemulțumire. Singurul lucru de care sînt mulțumită este că nu mi-am pierdut credința: „cred și sufăr mai puțin, iar atunci cînd mă gîndesc la chemarea mea, nu mă mai tem de

viață”, cum spune Nina Zarecinaia. Iar nemulțumită sînt cînd mă abat, chiar și numai la suprafață, de la această credință. Tentațiile sînt ispititoare, citeodată și atrag. Dar drumul pe care vreau să merg îl cunosc, l-am ales. Am refuzat mai multe roluri, chiar și trei roluri principale, pe motive de inconsistentă și pentru că, la aceea oră, nu simțeam că ar putea aduce ceva nou definiții mele ca actor.

4. Pentru împlinirea acestui deziderat nobil și spre care tindem cu toții, ar trebui ca artiștii să-și îndeplinească vocația, în funcție de propria lor exigență artistică și în numele artei. Ar trebui să se bucure de încrederea celor care îi ocrotesc și, mai ales, să fie priviți ca artiști. Să ai încredere în artiștii ce se nasc în spațiul tău spiritual este cea mai frumoasă cucerire a unei societăți libere și demne, pentru că în artist evenimentele se reflectă altfel, pentru că el simte, cu sensibilitatea lui aparte, mult mai acut, mai dureros, mai profund, pentru că unui artist nimic nu-i este indiferent, totul îl costă, îl consumă. Pentru că pe un artist acest consum îl definește.

Ioana PAVELESCU

Ar trebui să filmăm oameni

Îmi este greu să răspund la întrebările dumneavoastră pe puncte, deoa-

rece pentru mine filmul este un tot unitar, un punct de vedere personal, argumentat cu inteligență artistică, susținut cu patimă. Numai atunci cînd avem ceva de spus, cînd avem de transmis convingeri profunde putem spera în reușita unei opere. A face filme în care subliniem adevăruri indeobște cunoscute, fără a le transfigura prin propria noastră înțelegere și sensibilitate, nu încălzește și nu convinge pe nimeni. Mi se pare de asemenea că păcătuim prin dorința de a rezolva prea multe probleme în filmele noastre. Din acest motiv ne risipim și diluăm, rezultatul fiind mai mult o enumerare de posibile conflicte dramatice care rămîn nerezolvate sau sînt rezolvate schematic. Cred că cinematografia noastră oglindește încă palid mutațiile survenite în conștiința contemporanilor. De asemenea, cred că filmăm cu prea mult dialog și prea puțină acțiune psihică, prea puțin subtext, prea puțină trăire. Cred că este o greșeală să filmăm probleme neglijînd oamenii. După părerea mea, ar trebui să filmăm oameni.

Amza PELLEA

Nevoia de climat

1. Nu reproșez vreunui film românesc că n-a ogîndit „acela” sau

Pseudo-predare
(Sergiu Nicolaescu în *Duelul*)

O singurătate, două singurătăți
(Dorina Lazăr și Vasile Miske în *Angela merge mai departe*)





Am dori să o mai revedem și pe ecran, nu doar pe scenă (Aimée Iacobescu)



Un dur flegmatic (Adrian Pintea)



De la *Moara cu noroc* pînă azi (Ioana Bulcă)

„acel” amănunt al vieții noastre sociale, ci că pe „cel” pe care și l-a ales nu a reușit să-l **analizeze**.

Filmele noastre transpun, expun, relatează — uneori chiar expresiv — (de cele mai multe ori însă, palid și insuficient) dar nu depășesc descrierea. Înfrumusețind sau urînd (căci și asta poate fi o vocație!) peisajul social, ele sînt compoziții la limba română pe tema... Nivelul investigației „în trecere” nu ajunge la concluzii. Cît despre soluții... Nu se „regăsește”, — cum spuneți dv. — nici efortul nostru de perfecționare continuă a calității vieții, nici eșecurile acestei angajări.

De ce nu avem curajul să ne recunoaștem și să ne analizăm eșecurile?

Sau, de ce nu avem curajul și disponibilitatea de a vorbi despre dragoste...

Sau, unde ne este umorul... Sau, de ce nu sîntem deprimați... ori disperați, ori melancolici... De ce rămînem la nesfîrșit la „general valabilul” mai mult sau mai puțin pitoresc...

2. În mod special? Nu, „în mod special” nu mi-a reținut atenția nici un film românesc.

3. Sînt prea subiectivă. La această întrebare nu pot să răspund, iar în privința refuzurilor (mai degrabă a „reținerilor” mele) de asemenea. Acele filme au fost realizate (mai bine sau mai rău). N-aș reuși decît să întristeze cîțiva colegi sau să jignesc cîțiva realizatori. Am refuzat ce am crezut că nu mi se potrivește. Altfel.

4. Experiența n-are ce căuta aici. Dacă aș începe să filmez mîine primul meu rol în film ar fi aceeași nevoie de adevăr a situației propuse de scenariu, aceeași nevoie de încredere în regizor și în parteneri, aceeași nevoie de respect și grijă pentru muncă, ace-

eași nevoie de schimb de informații, aceeași nevoie de „climat”.

O singură și banală „sugestie”: un apel la încredere. Despre buna credință am vorbit de prea multe ori. Altfel a realizatorilor cît și a producătorilor.

Căci **beneficiarii** sînt totdeauna de bună credință... Vă asigur! Iar această afirmație ține într-adevăr de „îndelungata” mea experiență...

Irina PETRESCU

De ce?

Foarte bune întrebările dumneavoastră. Un lucru nu înțeleg, de ce mi le puneți mie?

Ada PISTINER

Oglindă, oglinjoara mea!

1. Se regăsește ori de cîte ori nu cere „oglinzii” să o înfrumusețeze neapărat (!?) pe principiul „oglină, oglinjoara mea, cine-i cea mai frumoasă?...” Cînd nu, nu.

2. Cele bune. Filmele cu **oameni**.

3. Cel mai mult mă mulțumește serialul **Lumini și umbre**. Cel mai puțin... hml! ce să ne mai amărim? Nu

am refuzat nici un rol, pentru că doresc din tot sufletul să joc.

4. Nu am căderea de a da sugestii. Îmi este însă dragă o emoție care mi se pare esențială: bun simț, talent, pasiune reală pentru adevăr și cultură, multă cultură...

Adrian PINTEA

A avea „presă bună”...

1. Expresiv.

2. Filmele mele. Prin ce? Au avut întotdeauna „presă” bună.

3. Ce mă mulțumește? Unele secvențe. De ce? Imaginea era color și actorii interpretau convingător. Ce mă nemulțumește? Restul. De ce? Pentru că filmul e o artă colectivă. Ce scenarii am refuzat? Cele nesemnate. De ce? Nu-mi plac motto-urile.

4. Iar!!!

Dan PIȚA

Succint

1. Insuficient.

2. **Filip cel bun**, **Proba de microfon**, prin adevărul ce-l spuneau.

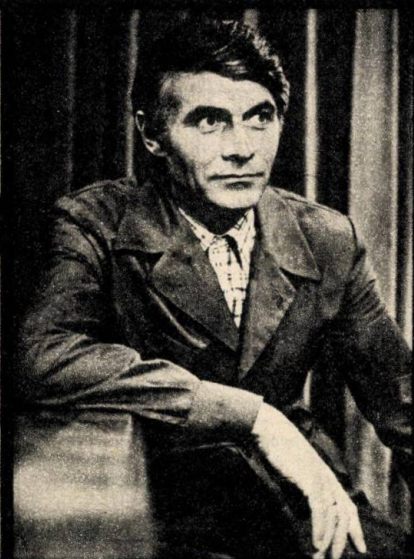
3. Din păcate, nu m-a mulțumit nici un astfel de personaj.

4. Scenarii bune.

Maria PLOAE



O prezență cinogenică care nu e bine să se transforme în absență (Monica Ghiuță)



Privirea care interoghează (George Motoi)



O undă de mister (Maria Ploae)

Talentele au nevoie și de atenție și de dragoste

Discutând, dacă îmi este îngăduit, totuși ca un om care se află înăuntrul cercului care este cercetat, în cazul nostru, producția cinematografică contemporană românească, continui să am nemulțumiri. Privind peisajul cinematografic actual, fără a mă referi — nu vreau exact la unul sau altul dintre filmele ultimilor ani — continui să cred că există o criză nedepășită încă. Cred că problemele profundelor transformări la care asistăm nu s-au dezbătut și cea mai caracteristică mi se pare aceea a omului zilelor noastre, acea transformare de la dezinteresat la angajat, de la egoist la generos, de la mai mult sau mai puțin cinstit la adevărat și drept cu el și semenii lui, de la ignorant și conservator la a dor de informație și inventiv. Și încă mii de alte fațete care nu pot fi atinse aici dar care vor construi cu mîgălă omul unei viitoare societăți mai bune, mai drepte, mai raționale, mai inteligente și sănătoase.

Am spus mai sus că „nu vreau” și, repet, nu vreau și nici nu cred că trebuie să discut aici despre rolurile pe care le-am interpretat în filme și nici ce aș dori sau nu să mai lucrez. Nu eu sau altul ca interpret sau creator interesează în această dezbateră și nici gradul de comparație între un film sau altul realizat în ultimii ani, ci faptul că, global, realizatorii cinematografiei noastre nu mai cer destul de

la ei înșiși, că entuziasmul, talentul, imaginația, puterea de creație, chiar datele de meserie trec printr-o criză.

Cred din tot sufletul meu de artist că această situație se poate depăși, că talentele noastre cinematografice reale fără doar și poate se pot reînsoții și pot exprima în realizări cu ecou pînă departe. S-ar putea să aibă nevoie de o atenție mai deosebită sau poate chiar de dragoste.

Margareta POGONAT

Un sfat esențial

Normal ar fi ca filmul românesc să progreseze mai mult și noi să-l analizăm mai puțin.

D.R. POPESCU

Mai mult accent pe oameni

1. Partea enunțiativă a întrebării mă incită la o mică paranteză: fiecare artă este o oglindă a societății numai în măsura în care o raportăm la felul cum reflectă societatea și nu la cît o reflectă. De aceea, părerea mea e că la noi, poezia are mai multe argumente, chiar infinit mai multe pentru a-și revendica acest comandament estetic: și nu numai la noi. Iată, de pildă poezia lui Léopold Senghor e,

cred eu, incomparabil mai expresivă și mai reprezentativă decît orice film produs în întreaga Africă — ca să nu mă rezum decît la două exemple. Filmul românesc nu face decît să-mi întărească definitiv convingerea. Nu se regăsește în filmul nostru (cu excepția a foarte puține — degetele minilor șomează în așteptarea numărătorii) nici măcar o vină (orice act de cultură impune și un risc) estetică și a stilului. Presupunînd că n-aș cunoaște limba și actorii care, de obicei, colaborează la o echipă sau alta (de filmare) și, urmărind, să zicem 20 de filme făcute de 20 de regizori, n-aș băga mîna în foc că ele nu aparțin unuia și aceluiași regizor. Din alt punct de vedere, s-ar putea afirma că filmul românesc se axează pe societatea românească, chiar insistent, dar prea puțin pe oamenii ei. Paradoxul pare trăznit și-i voi explica: societatea noastră e caracterizată global în filmul nostru, cu diagnostice sigure, dar echilibrul și mai ales neechilibrul ființei nu apare! Există un comentariu al vieții (chiar dacă acesta e prea edulcorat) dar clipele de viață lipsesc, persistă maniheismul chiar în îndrumarea și jocul actorilor, iar truda și implicarea spectatorului în găsirea sensului dispăre etc. etc.

2. Aș fi dorit o continuare, cu aceeași formă, cu aceeași vină (a nu se confunda cu vină) artistică a colaborării dintre Veroiu și Pița, de pe timpul (mais où sont les neiges d'antan?) **Nunții de piatră**. Mi-a plăcut rafinamentul și detașarea, eleganța fără sincope a stilului, forța narării aparatului de filmat, acordul aproape perfect al tuturor componentelor scheiului semnat de Veroiu, varietatea portretelor, expresivitatea caracterologică, grotescul rafinat, ritmul pove-

Să filmăm oameni, nu probleme

tirii în scheciul lui Pița și la amîndoi metafora alb-negrului, lectura originală a unei opere mai curînd necinematografică prilej de re-creare a unui univers uman și spiritual.

3. Filmografia mea? Aș vrea să uit de ea! Și vă rog s-o faceți și dumneavoastră! Ceea ce, bănuiesc, o să vă vină mult mai ușor. Dacă am refuzat roluri în film? Val, dar după rugămintea pe care v-am adresat-o mai sus, plus o doză de inconștiență din partea-mi, cum aș fi putut face un astfel de gest? Le-am acceptat pe toate, dar absolut pe toate... cinci. De ce? Din felurite motive.

4. Sugestii se dau la tot pasul, ca la fotbal. Se pare că filmul și nu numai el, nu se face cu sugestii. Se face în primul rînd cu talent și cultură. De talente nu ducem lipsă; și chiar dacă am duce, talentul nu se poate sugera. Cît privește cultura, sînt destul de sceptic.

Vistrian ROMAN

Laconic

De 20 de ani de cînd fac filme am răspuns mereu la întrebări de acest fel. Pentru următorii 20 de ani nu mai am nimic de propus.

Victor REBENGIUC

Filmul nostru trebuie să fie un ambasador al culturii noastre

1. E greu, dacă nu imposibil să epuizezi o atît de incitantă problemă în cîteva întrebări. Cred, de altfel că s-ar cuveni să aibă loc un simpozion național pe tema dată la care să fie invitați să participe producătorii și realizatorii de filme, teoreticienii și beneficiarii actului de creație, reprezentanți în această ipostază de cei care profesionalmente sînt foarte aproape de ei, psihosociologii. Ar trebui să se constate care este ecoul acestor producții în conștiința colectivă a spectatorului, fără de care această artă, născută a fi populară, nu poate exista. Ar mai trebui să putem defini, eventual, ce anume ar trebui să facem ca să evităm inevitabilul subiectivism în judecata de valoare...

Toate acestea și altele, din convingerea fermă că trebuie să facem totul, țoți cei chemați întru aceasta, ca so-

cietatea anilor noștri să se regăsească în într-un singur film capodoperă, cu toate problemele vieții de fiecare zi strînsă ca într-un compendiu, ci în toate filmele pe care le facem și care ar trebui să fie expresive, emoționante, subtile și convingătoare, mobilizatoare și combative în numele unui ideal, profund național, profund revoluționar. Totuși pînă la o asemenea întîlnire de anvergură, cu posibile urmări de anvergură, întîlnire necesară dar încă neplanificată, să mulțumim **Cinema-ului** că atrage atenția încă o dată asupra binomului socio-cultural: film și societate, pentru că inițiază discuția aceasta, care poate fi revelatoare.

Cît despre filmele noastre, care ar trebui să fie ceea ce se sugerează în chestionar, nu cred că este nici o îndoială că centrul de greutate al tematicii producției naționale de filme îl constituie problematica izvoită din structura societății românești contemporane. Cum este ea însă prezentată, reprezentată, reflectată? Asta depinde de calitatea... oglinzilor, care pot fi concave sau convexe, plane sau... plate, cu rîuri sau cu valuri, cu greșeli de fabricație, cu efecte ireversibile. Oglinzile venețiene sînt rare și scumpe!

2. Cred că o parte a criticii exagerează atunci cînd menționează cu insistență doar unele filme — mereu aceleași, care, vezi doamne, ar fi de referință din acest punct de vedere. Și cînd se mai întîmplă să fie și numai filme de ultimă oră. Ba unele... și fără public. Și unele fără... (lertați-mă era să repet ideea, și să mi-i ridic în cap pe unii care, nebeneficiind de argumentul amintit mai sus, consideră extrem de discutabilă audiența de public, și afirmă chiar că ar fi egală cu... arta de consum?)

Sigur, există păreri și... gusturi, uneori de moment (jena îi oprește să le retracteze ulterior), dar cum nimeni nu este posesorul adevărului absolut, spiritul de echitate trebuie să se conducă spre a recunoaște că: în toate perioadele scurte istoriei a cinematografiei românești au fost filme care la ora apariției lor erau considerate că reprezintă exact ceea ce se dorea ca filmul să fie: adică o oglindă a societății. (Că au trecut anii și peste ele și că nu mai sînt considerate cum au fost... „vor trece anii, ca norii lungi pe șesuri”... și peste altele și mai tirziu tot se va trage o linie și se va afla adevărul și acela va fi relativ, așa că...). Nu cred că există — din păcate — încă un film cu F mare al mărețelor evenimente naționale contemporane. Nici în alte grădini n-a crescut încă o Sequoia Gigantea, ci doar puiet. Se amăgesc cei care cred contrariul. Fiecare poate crede despre sine că a dat marea lovitură. Unii caută acum chiar cu agresivitate și infatuare să fie recunoscuți fără întîrziere în această postură, vor să fie considerați deschizători de drumuri, ei și nu alții, acum și nu altădată. Se uită bineînțeles că bicicleta a fost inventată mai demult. Este evident, pentru toți sper că în

cariera fiecărui creator pur singe și nu rătăcit într-ale filmului aparținînd fiecărei generații, pe lângă regretabile erori... cu talent la unii, poți să găsești, în genuri și stiluri diverse, filme de o mare frumusețe spirituală. Sînt multe dintre acestea și sînt numeroși asemenea creatori. E ciudat însă că uneori, dacă nu întotdeauna chiar, în cel mai sec, cel mai palid, cel mai lipsit de gînd artistic film — poți găsi minutul său de adevăr omenesc.

3. Ambiția mea dintotdeauna a fost să-mi aduc nota personală în contextul cinematografiei naționale și, din acest punct de vedere, să contribuim notabil la configurarea atît de controversatei școli românești de film, chiar dacă e vorba de aportul meu printr-un gen aparte, comedia.

Din acest punct de vedere, consider că în majoritatea filmelor mele (cele cu recunoscute și apreciate pasaje de umor românesc) am atras atenția asupra posibilităților. Și critica și publicul au simțit acest lucru și m-au încurajat în lansarea unei tipologii umane specifice spațiului mioritic (caracter, comportament ideal, sensibilitate, temperament) pe care ni-l afișăm cu evidentă mîndrie neolatină în contextul avîntatei lupte pentru împlinirea României noi. Asta ar cam fi mulțumirea. Nemuțumirea? Ehe! Între altele faptul că lucrez extrem de rar, faptul că tipurile lansate în unele filme nu le-am continuat cu seriale comice mult așteptate de public, faptul că încă n-am dat mult rîvnă comediei satirică (sper că voi reuși acum prin iscusita pană cinematografică a lui Titus Popovici, cel ce a avut mari izbîziri în alte genuri cinematografice).

4. Se pot da sugestii multe și mărunte, mai consistente. Deocamdată, este nevoie de comuniune de gînduri și idei, de încredere între producători și regizori, de pasiunea scenariștilor și regizorilor în serviciul artei cea mai accesibilă și îndrăgită publicului nostru. Este nevoie de o subtilă depistare și creștere a talentelor regizorale. Aceasta ar fi, după părerea mea, cheia unui climat de creație imperios necesar unei relansări competitive a cinematografiei noastre, solicitată să nu mai facă slalom printre marile probleme ale vieții românești, să exprime într-adevăr societatea noastră de azi în toată complexitatea ei, și să poată deveni în scurtă vreme un ambasador al genului românesc în lume.

Geo SAIZESCU

Mai multă sinceritate creatoare

1. Avem filme din toate categoriile enumerate de dumneavoastră. Sigur că am dori ca toate filmele să fie

foarte bune. Tot atât de sigur sînt cînd spun că nu se poate. Dacă n-ar exista dealurile n-am avea valoarea exactă a mun  ilor. Mai mult adevăr, mai mult sinceritate creatoare. Cred că asta dore  te spectatorul de la noi.

2. **Falez   de nisip, Concurs, Proba de microfon,   ngh  itorul de s  bil, S  ltimb  ncil, La capătul liniei etc.**

3. Mă ne mul  tume  te sfertul de măsură.

4. Să ne batem cu noi înainte de a scrie şi cu alții după ce am scris, vinova  ii pentru scenariile slabe nefi  nd, a   cum s-ar crede, numai de partea cealaltă.

Petre SĂLCUDEANU

Sînt multe filme de referin  

Filmul, ca oglindă a societ  tii care îl produce, nu înseamnă doar „oglin-dire”, ci un profund proces de reflec-tare a societ  tii, de educare a oame-nilor. El nu trebuie să r  m  n   doar peliculă ci să devină operă de artă. De aici necesitatea unor deosebite calit  ti ale scenariului, un punct de vedere... regizoral   i nu în ultimul rând o calitate înaltă a interpretării.

O realizare importantă, fie doar   i în c  teva pelicule de excepție, nu va însemna mare lucru dacă va r  m  ne „doar pentru noi”. Limbajul cinemato-grafic trebuie să aibă specific „al nos-tru”, dar să conteze, să „se   nscire”   i în filmul mondial. For  e există, „mi-sie” avem şi aceasta numai „str  da-nie” a  teapt  .   i dragoste. Dragoste pentru film. O dragoste care să-i ser-veasc  , nu să „servească” pe unii!

Nu numai că mi-au atras în mod special atenția dar m-au bucurat, m-au fericit de-a dreptul c  teva filme care — fiecare la timpul lor —   i mai ales „după” au rămas opere de refe-rin  , au rămas carate de preț ale fil-mului românesc. Ele au înscris „pa-gini alese” în istoria filmului nostru prin limbajul personal al regizorilor, prin claritatea   i ascu  imea ideilor, prin concizia expresiei, prin impune-rea unor stiluri proprii, prin mari per-forman  e actore  sti. Ele ar fi: **Moara cu noroc** de Victor Iliu; **Valurile Du-n  rii**   i **Pădurea spinz  rilor** de Liviu Ciulei, **Duminică la ora 6** de Lucian Pintilie, **Puterea**   i **Adevărul** de Ma-nole Marcus, **Mihai Viteazul** de Sergiu Nicolaescu, **Nunta de piatră**   i **Duhal aurului** de Dan Pița   i **Mircea Veroiu**, **Cursa**, **Croziera**   i **Proba de micro-fon** de Mircea Daneliuc, **O lacrimă de fată** de Iosif Demian, **Prin cenușa Im-periului**   i **Ilustrate cu flori de c  mp** de Andrei Blaier, **  ngh  itorul de s  bil** de Alexa Visarion. Cu toate că dru-mul meu în film constituie doar „o trecere” — vorba unui poet — r  m  n din ceea ce am lucrat cu c  teva perso-naje: Mihai din **La patru pa  i de înfi-nit**, Ștefan Varlaam din **Vifor  i  **,   i încă unul pe care publicul încă nu l-a văzut (...) Branga din **Plecarea Vla  -nilor**   n regia lui Mircea Drăgan. De ce? Sînt at  t de puține...   nc   nu simt nevoia să mai scriu de ce.

Important nu-e să zic ce roluri am refuzat, c  t faptul că unele le-am în-cercat cu speranța coresponden  ei partituri cu g  ndul (c  nd era!) regizo-rului   i cu posibilit  ile mele. Avem prea mul  i ani şi de via     i de profe-sie ca să ne menaj  m unii pe alții. Avem şi o supremă datorie. Să nu ne mai aflăm „  ntimpl  tor” în film. De aceea conform coresponden  ei   i „necoresponden  ei”, de la o vreme n-am mai lucrat cu un bun prieten: Virgil Calotescu, sau am lucrat „alt-fel” dec  t la început cu Francisc Mun-teanu.

Complexitatea vieții în societatea noastră, marile răspunderi ale celor ce făuresc filmele ne obligă la morali-tate, cinste, obiectivitate, ca eforturile să nu fie consumate în van. Efortul „fizic”   i „material”!

Și... dragostea de care vorbeam. O dragoste mare de   i pentru film. Din partea tuturor: producători, scenariști, regizori, scenografi, actori   i, deloc în ultimul rând, a celorlalți făuritori ai ci-nematografiei.

Silviu STĂNCULESCU

S   vorbim mai pu  in despre cu-raj   i mai mult despre talent

1. Cred că niciodată nu vom putea afirma cu toată convingerea că o so-cietate se regăsește expresiv în filmele pe care le-a produs.   i chiar de-am face-o, convingerea noastră ar fi con-trazis   de alte păreri (convingeri) sau chiar de realitate.   nc  t, nu mă hazar-dez a da calificative: expresiv, palid, insuficient. Există şi o altă pricin   de re  ineri. Întrebarea dumneavoastră în-deamn   la o compara  ie directă: ar-t  -realitate. Într-un asemenea caz, si-gur că ești îndemnat să răspunzi: rea-litatea a fost şi este mult mai bogată, mai expresivă. Oricine ar putea   n  ira de pildă, nenumărate aspecte care i-au scăpat artei cinematografice. Ș  i am ajunge la oglindirea tematică a epocii (fiindcă tot veni vorba, a   ob-serva că, din acest punct de vedere, stăm bine, mai toate mediile, catego-riile sociale, chiar   i profesiunile şi-au găsit locul   i rostul în filme). Impresia mea este că producția cinematografi-că s-a ridicat la un nivel artistic bun — ce e drept, cu puține ie  iri din co-mun, cu puține izbucniri — un nivel bun ce se men  ine, se consolidează. Este o etapă necesară, ce preg  te  te lansarea, cred eu. Ca   i în alte arte, se înaintează în grup, în front unit. O reconstituire a epocii — ca mișcare socială, prefaceri determinate de oa-meni, cu evidente consecințe asupra oamenilor, întimplări   i evenimente revelatorii — se poate face pornind de la filme, ceea ce nu mi se pare tocmai puțin. Vreau să spun că există în filmele noastre adevăr, se simte un patos al luptei pentru dreptate so-cială, un efort al acumulării spre mai bine. Păcat doar că în prea multe nu există pove  te, care să închege   nt  m-



Expresivitatea talentului
(Gina Patrichi)

Actrița   i poeta
  n permanentă concuren   
(Ioana Crăciunescu)



Pseudo-cow-boy... dar naturali
(Tatiana Filip și Mircea Dia-
conu în *Profetul, aurul și*
ardelenii)



Un suris în plină iarnă
(Sebastian Papaiani)

**Așteptînd... Misterele Bucu-
reștilor**
(Marga Barbu și Vistrian Ro-
man în *Trandafirul galben*)



plările, peripețiile, păcat doar că se reține mai mult o schemă a personajelor, decît personajele. Din pricina schemelor, a carențelor de dramaturgie, se pierde mult; nu o dată, se pornește de la adevăr și se ajunge la fals; prea multe filme, îndeosebi de actualitate, spun doar ceea ce s-a întîmplat, ori se întîmplă (ceea ce, de altfel, știe și spectatorul). Acestea pot fi trecute în categoria filmelor de consemnare. Ele se uită la ieșirea din cinematograful.

2. Dacă ați adresa această întrebare unor copii de pe strada mea (6-8 anișori), ei vor răspunde: filmele cu Tarzan! Ani la rînd, copiii de pe strada mea s-au jucat de-a Tarzan și mereu apar noi Tarzani... Copiii de 8-10, chiar 12 ani, au trecut la mușchetari... Părinții preferă filmele cu Amza Pelea, Valeria Seciu, Ovidiu Iuliu Moldovan, Ogășanu, Caramitru... Bunicii au nostalgia filmelor cu Greta Garbo. Eu nu fac nici un efort de a reține un film. Nu eu trebuie să fac efortul de a reține, ci filmul de a mi se impune. Sigur, nu mă refer la titluri, acestea nu sînt greu de reținut. Deci, intră în discuție filmele pe care nu le-am uitat la ieșirea din cinematograful. Ele nu sînt prea numeroase. Nici acestea, care sînt, nu m-au tulburat prea tare. Dar cîteva întrebări m-au obligat să-mi pun... Stări de spirit pe care nu le încercasem prea des, mi-au dat. O imagine mai exactă a relațiilor ce se stabilesc între oameni în epoca noastră m-au ajutat să dobîndesc. Ceea ce nu este puțin.

3. Filmografia mea, în colaborare, este destul de bogată. Cu excepția *Golgotel*, cred că nu am depășit stadiul consemnării. Aspectele de viață sînt bogate, interesante în mai toate filmele la care am colaborat. Lipsește forța, care să-l determine pe spectator după ce s-a intristat ori s-a înveselit — să și cadă pe gînduri.

4. Experiența mea de cineast (aș îndrăzni să spun: și nu numai a mea) este discutabilă. Am să pornesc deci de la experiența de spectator. Aș vrea să nu mai văd „filme-curajoase”, ci filme. S-a discutat mult în cinematografie despre curaj. Nu despre talent, despre rigorile profesiei, ci despre curaj. Aceasta, ca o reacție la numeroase intervenții, interdicții — și tematică, și de ordin artistic — venind din partea unor factori de dirijare a producției cinematografice, intervenții și interdicții ce s-au manifestat îndeosebi în perioada de „triumf” a dogmatismului și proletcultismului în cinematografie. În practică, a fi curajos în film înseamnă a spune niște lucruri pînă atunci „interzise”, a savura niște secvențe „tari” etc. Cînd filmul intră pe ecran, o replică sau alta, o secvență sau alta trezesc interesul unor spectatori. Acest interes ține o zi două, pînă apare un alt film „curajos” — nu pînă cînd respectivii spectatori citesc articole critice în presă, pe aceleași „probleme”. Aș zice, așadar, să nu mai facem filme „curajoase”, ci, dacă vreți, „conformiste”, cu poveste, cu personaje, cu trăiri adevărate și emoție, rezultînd nu din copierea realității, din înfrumusețarea ori înnegrirea ei, ci din transfigurare cu talent, simțire și dăruire.

Respectul față de adevăr

1. Din păcate, mi se pare că se regăsește destul de palid și insuficient Păcatul principal vine din lipsa respectului față de adevăr, adevăr care trebuie să fie prima calitate a filmului, a artei.

2. Mi-au reținut atenția filmele în care măcar pentru moment am avut senzația că văd „o felie de viață”. Sînt totuși prea multe să le enumăr!

3. Dacă aș încerca să răspund la această întrebare simt că n-aș putea rămîne pînă la sfîrșit în limitele „respectului față de adevăr” și mă abțin.

Am vrut să refuz rolul „Anica” din filmul *Cine mă strigă*, pentru că, citind scenariul, mi s-a părut un personaj schematic! Discutînd cu regizorul, m-a convins că, lucrînd împreună la personaj, vom reuși să scoatem un personaj viabil. Rezultatul n-a fost rău. La fel mi s-a întîmplat cu personajul interpretat de mine în filmul *Cine lubește și lasă* al lui Gheorghe Turcu. Am vrut să-l refuz pentru că făcea parte dintr-o categorie umană necunoscută mie. M-am temut să interpretez ce nu cunoșteam!

4. Filmul trebuie să pornească de la o idee majoră, reală, semnificativă! Să reușească să-l conducă pe spectator către el însuși, ajutîndu-l să își descifreze sensul propriei existențe! Să ne ferească de soluții prefabricate, moralizatoare cu orice preț!

Tora VASILESCU

O patimă numită: a nu trăi degeaba

1.4. Insuficient. Pentru că filmele în majoritatea lor nu-și propun o analiză profundă a fenomenelor social-politice, ci a raportului individului cu societatea. De obicei se mimează problematica adevărată, se dau verdicte și soluționări care sărăcesc substanța. Ce mi se pare că nu se regăsește? Adevărul. Al unui timp, al unui om, al unei conjuncturi. Ca să devenim mai puternici și mai responsabili, trebuie să avem tăria să spunem totul despre noi.

2.3. Filmele făcute de Regizori. Prin patima neliniștită de a nu trăi degeaba, de a forța mărturisirea realității, într-o lume care are nevoie din ce în ce mai mult de conștiință.

Nicolae ȚIC

Alexa VISARION

Împotriva prostiei, fuga marș!

1. Palid. Nu se regăsește suficient adevărul oamenilor și adevărul a ceea ce fac ei — bine sau rău.

2. Puține. Prin traducerea fidelă a timpului nostru și a altor timpuri. Prin respectarea regulilor „convenției vizuale”. Eu nu sînt absurd — dar judec un film numai prin prisma promisiunilor sale.

3. 1-0 pentru dv. Prima întrebare în-cuetoare.

Orice om trebuie să tindă spre mai bine, iar un artist, în primul rînd. Asta ar fi ordinea firească. Dar ordinea firească, ca totul în lumea aceasta — este relativă. Și după cum merg lucrurile, nu pot să-mi dau seama dacă mă mulțumește mai mult ce am făcut sau ce fac acum, ori mă nemulțumește mai mult ce fac acum decît ce am făcut. Fiecare lucru la vremea lui am avut credința că este bun. Dar cine le poate ști pe toate? Important e numai ce rămîne. Și dacă din ceea ce am făcut a rămas ceva — înseamnă că simțul meu cinematografic nu m-a înșelat, iar asta e primul punct cîștigat în bine. Cine crede mai departe de simțul său cinematografic este ori un visător ori un aiurit.

4. Cu experiența pe care o am în film, zic că problemele filmului românesc sînt în general cam aceleași de o bună bucată de vreme încoace în ciuda strădanilor **verbale** de a se îndrepta. Ba uneori din cauza slabelor schimbări tehnice s-au mai și înrăutățit (vezi, de exemplu, sonorul).

Aș putea face o singură sugestie:

dacă cinematograful nostru vrea să meargă spre perfecțiune — împotriva prostiei — forțele, existente din belșug, nu trebuie numai să grăbească pasul, ci trebuie să bată și „cadența”.

Dorel VIȘAN

Peste o sută de ani să vedeți ce-o să fie

1. Peste o sută de ani, vizionînd filmele de azi, se va vedea cum ne îmbrăcam, cum vorbeam și, mai ales, cum gîndeam. Deci filmul este oglinda societății care-l produce, chiar dacă nu și-ar propune asta.

2. În acest sens, tot ceea ce am produs noi în ultimii ani mă tulbură profund. De la **Răsună** valea al lui Paul Călinescu la **Concurs** al lui Dan Pița.

3. Filmografia mea mă mulțumește parțial și mă nemulțumește tot parțial, și totuși rămîn doar cu gîndurile care mi-au venit prea tîrziu... Am refuzat cîteva roluri, atunci cînd nu m-am simțit destul de real pentru adevărul lor.

4. O sugestie: aș sugera ca genericul filmului românesc, veșnic incomplet, să se compună pe viitor și din numele acelor care au greaua sarcină de a verifica o operă de artă.

Florin ZAMFIRESCU

Părerile de mai sus fixează unghiuri de vedere cînd asemănătoare, cînd diferite. Indiferent de gustul autorilor, indiferent de tonul răspunsurilor, de volumul lor, de preferințe, de simpatii și antipatii, ceva e cu deosebire clar și revine ca un leit motiv:

Cinematografia românească rămîne încă datoare realității românești.

Ce dorim?

Dorim ca în 1983 și în anii ce vor urma să reducem, să anihilăm, acest decalaj.

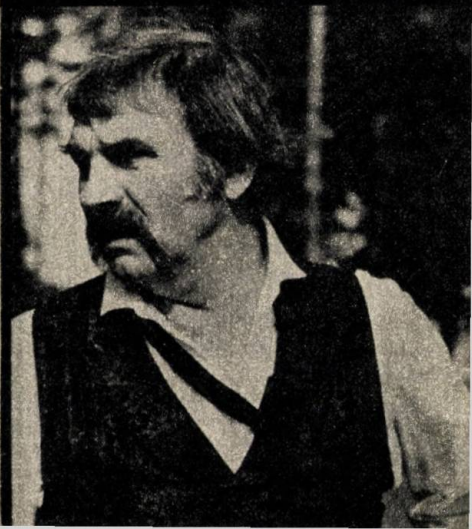


O solidaritate a promoției și a profesiei de credință
(Silviu Stănculescu și Sanda Toma în „civil”)



O imagine în avanpremieră
(Tora Vasilescu și Ștefan Iordache în *Glissando*)

Întotdeauna convingător.
Cînd e vorba de lumini, dar și de umbre (Ilarion Ciobanu)



Critica și psiho- sociologia spectatorului de film

Publicul: o perso mereu pe

Sondaj-studiu realiza de la Izvorul Mureșului

Personajele, recuzita și decorul

- 34 studenți
- 31 studente
- plus 11 colaboratori de sex nedecarat în chestio-
nare

● În total, 76 de „subiecți” aflați în Tabăra de vară și de instruire de la Izvorul Mureșului - Harghita, ultima serie 1982;

● cadre ale UASCR-ului din toate centrele universitare ale țării și de la cele mai diferite facultăți:

● biologie, filologie, farmacie, construcții, medicină generală, științe economice, silvicultură, teatru, științele naturii, matematică, drept, mecanică, tehnică, agronomie, istorie-filozofie, hidro-tehnică, horticultură, medicină veterinară, mașini, artă teatrală și cinematografică, stomatologie, aeronave, automatică, electronică, geologie și altele.

Distribuim chestionarele în grupul compact al cursanților aflați în sala mare a Centrului de instruire estivală al UASCR-ului, în dimineața zilei de 5 septembrie 1982, în așa fel încât nici măcar elementul bunăvoinței să nu periclitaze caracterul reprezentativ, omogen și obiectiv al eșantionului. Rămâne însă la latitudinea celor de față să restituie chestionarele fără nici o însemnare (cum a fost cazul cu 3 din 79) sau să răspundă numai la unele din cele 10 întrebări cât conține fiecare chestionar, însăși abținerea făcând parte din test.

La solicitarea noastră, pentru totalizarea pe loc, deci pentru „autotalizarea” răspunsurilor, la întrebările care presupun precizarea opțiunilor printr-un titlu (filmul cel mai bun etc.), ne bucurăm de concursul și atestarea unei echipe condusă de prof. **Bebe Negoescu**, activist al Consiliului central UASCR, echipă din care fac parte studenții **Ioan Giosan** — energetică, **Adrian Ioana** — metalurgie, **Dumitru Nae** — tehnologia construcțiilor de mașini, **Viad Postelnicu** — mecanică, **Dan Tiganu** — aeronave, toți din București. Mulțumim și pe această cale, atât echipei de atestare, cât și Comandamentului taberei și Consiliului UASCR, pentru tot concursul pe care ni l-au acordat.

Discurs asupra metodei

Ca și sondajele publicate în revista „Cinema”, întreprinse în rândurile altor categorii de spectatori, încercăm să-l abordăm și pe acesta cu instrumentele criticii, nu cu cele ale reportajului sau ale statisticilor sumare. Oricât de sporadice, amatoricești și artistanale ar fi descinderile criticii în acest domeniu, cînd el ține locul unor întregi institute sau cel puțin grupe de cercetări specializate, abordarea publicului nu poate face abstracție de rigorile inter-disciplinare ale psiho-sociologiei, de faptul că în „comportamentul subiecților”, despre care vorbesc psiho-sociologii, respectiv în opțiunile cineaților noștri, sînt implicați o mulțime de factori, pe care avem obligația să-i punem în lumină, de vreme ce tîndem la cunoașterea și transformarea conștiinței sociale, la educarea și elevarea publicului.

Drept urmare, cei cărora le înmîinăm chestionarele constituie, pentru noi, însăși ținta cercetării, nu doar niște emițători de sentințe pro sau contra unor filme. Cu alte cuvinte, publicul ca scop al cercetării, nu ca instrument ocazional. Ne interesează „subiecții” în aceeași măsură ca obiectul la care ei se raportează — filmul românesc.

Ca și în critica filmelor, avem în vedere nu entități globale și imuabile, ci acest public concret și în plină evoluție, în fața căruia ne aflăm. Mai mult decît atât, dacă în critica de artă am depășit demult teoria tipicului, cercetarea filologică și psiho-sociologică a grupului în cauză nu tînde să eticheteze toată studențimea. Nu urmeză să pronunțăm nici un fel de verdict asupra întregu-

Calitate colectivă Inecstibilă

a Tabăra UASCR
- septembrie 1982

76
spectatori
despre
73
filme

lui tineret și nici nu vom caracteriza toate cadrele asociațiilor studențești.

Începutul noului deceniu cinematografic văzut de reprezentanți ai studenților din centrele universitare

Cu această piatră de moară, să sperăm, dislocată, vom vedea cum apar filmele românești ale ultimilor ani în oglinda celor 76 de subiecți de la Izvorul Mureșului și cum se raportează cei 76 de studenți la conștiința de sine a filmului românesc. Ce fel de idei și sugestii de interes general ne oferă o asemenea investigație a unui anumit raport dintre film și societate?

O piatră de moară dizlocată. Dar altele rămân

Ne referim la sugestii care interesează spectatorii, autorii filmelor, dar și pe distribuitorii lor, rețeaua cinematografică, sistemele de programare și popularizare a peliculelor. Pentru că, așa cum nu se poate limita la colectarea unor sentințe despre cutare sau cutare film, un test critic nu se oprește nici la pictura statică a unui grup izolat. Pe o a treia treaptă a unei astfel de aventuri, aflăm, în ultimă instanță, un răspuns la întrebarea cât de eficienți sînt factorii chemați să facă din film și din difuzarea lui un act de cultură și de educație.

Nefiind reportericesc sau pur statistic, sondajul criticului în rîndurile publicului nu e nici de tip preelectoral, pentru a estima cumva sau pronostica în vreun fel cota de șanse a autorilor. Din răspunsurile la unele întrebări vom compune un fel de topuri, dar nu pentru a proclama o ierarhie.

În ceea ce ne privește, vom accepta atît ordinea frecvenței cit și testul satisfacției, ca obiecte de studiu, nu ca pe o finalitate a acestei cercetări. Le vom considera drept unul dintre mijloacele acceptabile, în operația preliminară sau auxiliară de clarificare, la care critica e obligată prin definiție, în fața lungilor liste de filme oferite publicului anual, lunar, săptămînal. Vom compara, de pildă, ordinea frecvenței propriilor noștri subiecți cu ordinea stabilită de aprecierile lor calitative, utilizînd cele două șiruri de date ca un instrument în descifrarea condiției spectatorului însuși, a șanselor și căilor prin care el poate avea un acces mai direct la valorile artistice autentice, superioare.

Unii autori sînt, ce-i drept, fericiți și gata să dea drept definitivă ordinea stabilită de numărul biletelor vîndute, dar nu privesc cu ochi buni nici o altă ordine de preferințe, le taxează ca o mimare a clasamentelor sportive. Pentru ei, invocarea cifrică sau frazeologică a spectatorilor este monedă curentă, dar cercetarea metodică a publicului li se pare mai degrabă un bruiat antipatic. Ei vîd global privitorii din stal, figurîndu-și-i mereu sub chipul celor care oferă sufizători buchete de flori la spectacolele de gală sau pun întrebări simpatice după premieră. În schimb, își imaginează mai greu posibilitatea oferită publicului de a delibera efectiv asupra calității filmelor lor, o asemenea practică apărîndu-le inutilă, dacă nu degradantă.

Singurătatea cinefilului bine informat

Nu e nevoie de o anchetă cu mii de chestionare pentru a ne da seama cît de divers și imprevizibil este publicul, chiar cel mai omogen grup de spectatori. Înainte de a consemna totalizarea răspunsurilor la cele 10 întrebări ale noastre, o clară și semnificativă diferențiere a subiecților este oferită de însăși frecvența lor la filmele românești ai ultimilor doi ani și jumătate (premierele cu lung metraje din perioada ianuarie 1980 — iunie 1982), primul sfert al noului deceniu.

În acest interval, au fost prezentate în premieră 73 de lungmetraje românești de ficțiune, a căror listă o vom reproduce într-un capitol următor. De la 1 film vizionat pînă la 45 de filme vizionate din totalul de 73, iată amplitudinea diferențelor de participare, un refuz ab initio al oricărei imagini uniforme și globale a publicului. Frecvența medie a grupului nostru este de 15 filme vizionate din totalul de 73. Dar iată cum se ordonează toți cei 76 de studenți, în funcție de numărul de filme vizionate.

Participarea subiecților la filmele anilor '80-'82 (pînă în iunie inclusiv)

0 spectatori au vizionat peste 45 de filme din '73
1 spectatori a vizionat 45 de filme din '73

2 spectatori au vizionat cîte 36—40 filme din '73
2 spectatori au vizionat cîte 31—35 filme din '73
5 spectatori au vizionat cîte 26—30 filme din '73
6 spectatori au vizionat cîte 21—25 filme din '73

19 spectatori au vizionat cîte 16—20 filme din '73

15 spectatori au vizionat cîte 11—15 filme din '73
14 spectatori au vizionat cîte 6—10 filme din '73
12 spectatori au vizionat cîte 1—5 filme din '73

Să privim cîteva momente tabloul de mai sus.

După cum se poate vedea, la nivelul minim al participării, în genere sub nivelul mediu al eșantionului sau exact la acest nivel (pînă la 15 filme vizionate din totalul de 73) stratificările sînt compacte, consistente și aproape egale între ele, reprezentînd împreună mai mult de jumătate din totalul subiecților, împărțiți în grupe mari de 12, 14 și 15, în total 41, care au văzut între 1 și 15 filme din cele 73 supuse testului.

Cea mai cuprinzătoare grupă, fără a fi disproporționat de mare (19 studenți, adică un sfert din întreg eșantionul) se situează imediat deasupra nivelului mediu al frec-

venței, pe o linie de plutire am zice locală, cu 16—20 filme văzute din totalul de 73.

Grupele care se detașează de nivelul mediu al eșantionului și aspiră să atingă sau ating nivelul mediu al șanselor — un fel de linie de plutire superioară (adică jumătate din cele 73 filme, respectiv 37) sînt mult mai puțin numeroase, dispartate, inegale și în descreștere numerică rapidă, pe măsură ce nivelul participării crește: 6, 5, 2, 2 studenți. frecventînd fiecare între 21 și 40 filme.

Un singur subiect din 76 depășește nivelul mediu al șanselor, dar nu cu mult, rămînînd departe de cota maximă, cu 45 filme vizionate din totalul de 73.

Minoritatea și în ultimă instanță singurătatea în care se află cinefilii în cunoștință de cauză sînt astfel primele constatări care, fără a trebui să ducă la deprecierea unui test de tip sociologic, ne avertizează încă o dată asupra caracterului relativ al oricărui „verdict” artistic pronunțat pe această cale.

Iată acum prima noastră întrebare din chestionarul distribuit studenților.

I. Vă prezentăm mai jos lista completă, în ordine cronologică, a filmelor românești care au avut premiera în anii 1980—1982 (pînă în luna iunie inclusiv), rugîndu-vă să subliniați titlurile filmelor pe care vă amintiți cu certitudine că le-ați vizionat.

Și iată cum se ordonează filmele respective, nu cronologic, cum au fost ele înscrise în chestionare, ci în suita descreșcîndă dictată de numărul subiecților care își amintesc cu certitudine că le-au vizionat (alfabetic în caz de egalitate).

**Interesul pentru mediul investigat:
Orgolii (Mircea Albulescu și Nicolae Praida)**



Filmele anilor '80-'82 (pînă în luna iunie inclusiv) în ordinea frecvenței grupului

1. Ultima noapte de dragoste — 51 din totalul de 76 subiecți
2. Drumul oaselor — 48
3. Ion, blestemul... — 47
4. Mireasa din tren — 41
5. Fata morgana — 36, mai puțin de jumătate din subiecți
6. Burebista — 35
7. Bună seara, Irina — 34
8. Pruncul, petrolul și ardelenii — 32
9. Alo, aterizează străbunica — 31
- 10—11. Artista, dolarii și ardelenii — 27
- 12—13. Dulos Anastasia trecea — 26
- 14—15. Detașamentul Concordia — 25
16. Croaziera — 24
17. Bietul Ioanide — 22
- 18—20. Am fost 16... — 21
21. Grăbește-te încet — 21

- 21—23. Punga cu libelule — 20
 Ștefan Luchian — 20
 Un echipaj pentru Singapore — 20
-
- 24—26. Ana și hoțul — 18, mai puțin de un sfert
 din subiecți
 Castelul din Carpați — 18
 Mondo umano — 18
 27. Capcana mercenarilor — 17
 28. Calculatorul mărturisește — 16
 29—31. Dumbrava minunată — 15
 Întoarcere la dragostea dinții — 15
 Rețeaua S — 15
 32—36. Iancu Jianu, zapciul — 14
 Întoarcerea lui Vodă Lăpușneanu — 14
 Maria Mirabela — 14
 O lacrimă de fată — 14
 Orgolii — 14
 37—38. Casa dintre cîmpuri — 13
 Vinătoarea de vulpi — 13
 39—41. Angela merge mai departe — 12
 Iancu Jianu haiducul — 12
 Liniștea din adîncuri — 12
 42—43. Cumpăna — 10
 Rug și flacără — 10
 44—48. Convoiul — 9
 Destine romantice — 9
 Înghițitorul de săbii — 9
 Labirintul — 9
 Semnul șarpelui — 9
 49—51. Ancheta — 8
 Campionii — 8
 Întoarce-te și mai privește o dată — 8
-
- 52—56. Cine mă strigă? — 7, mai puțin de o ze-
 cime din subiecți
 Munții în flăcări
 Saltimbancii — 7
 Stop-cadru la masă — 7
 Șantaj — 7
 57—58. Singur printre prieteni — 6
 Tridentul nu răspunde — 6
 59—62. Am o idee — 5
 Cîntec pentru fiul meu — 5
 Dragostea mea călătoare — 5
 Lumina palidă a durerii — 5
 63—69. Al treilea salt mortal — 4
 Destinația Mahmudia — 4
 Fiul munților — 4
 Învingătorul — 4
 Non-stop — 4
 Probleme personale — 4
 Stele de iarnă — 4
-
- 70—71. Porțile dimineții — 3, mai puțin de a două-
 zecea parte din subiecți
 Zbor planat — 3
 72. La răscrucea marilor furtuni — 2
 73. O lume fără cer — 0

Uitarea ca sancțiune

Citeva observații asupra ordinei de mai sus.
 Fără a anticipa ordinea satisfacției și judecățile critice formulate de studenți la răspunsurile și întrebările următoare, să remarcăm de pe acum că, fiind vorba de 73 de filme, văzute pe parcursul a doi ani și jumătate, intervine chiar și în acest top al frecvenței un element calitativ diferit față de box-office-ul biletelor vândute: în cercetarea noastră, făcută direct asupra spectatorilor, însăși ordinea

frecvenței e decisă de întipărirea în memorie a filmelor respective, filme despre care subiecții „își amintesc cu certitudine că le-au vizionat”, în unele cazuri după mai mult de doi ani. O anumită triere calitativă va fi funcționat deci și la acest prim nivel al cercetării. O triere deocamdată mai ales cu efect de negație (filmele uitate) care s-a răsfrînt nu atât asupra părții superioare a topului, cît asupra celei inferioare. Chiar dacă vom lua sub titlu de inventar cea mai mare parte a ordinei filmelor stabilite de frecvența subiecților — pe alocuri prea evident nedreaptă cu filmele de calitate sau inexplicabil de generoasă cu altele — ordinea nu mai este tot atât de capricioasă cînd e vorba de ultimele locuri. Aici, în partea de jos a tabloului, sancțiunea unei frecvențe minime, respectiv a numărului cel mai redus de „amintiri”, coincide, ca prin miracol, cu verdictul criticii: apar cel mai slab frecventate, sau date uitării exact filmele cu care și verdictul criticii de specialitate a fost mai sever, datorită calității lor scăzute: **Al treilea salt mortal. Destinația Mah-**



În fruntea topului satisfacției:
Proba de microfon (Tora Vasilescu)

mutia, Fiul munților, Non-stop, Stele de iarnă și mai ales cele de pe ultimele locuri, văzute de mai puțin de a douăzecea parte din subiecți: **Porțile dimineții, Zbor planat, La răscrucea marilor furtuni, O lume fără cer.**

Titlurile și forța lor magnetică

O altă observație preliminară și oarecum minoră asupra acestui prim top ține de o ipoteză referitoare la rolul pe care l-au avut titlurile filmelor în stabilirea popularității lor, pentru fixarea în memorie și deci în promovarea

pe un anumit loc ca „filme vizionate”: cazuri fericite sînt **Mireasa din tren** și **Fata morgana**, propulsate, bineînțeles, nu numai din cauza titlurilor atrăgătoare, spre fruntea topului (pozițiile 4 și respectiv 5), chiar în vîrf aflîndu-se, desigur și el cu alte argumente decisive, un titlu de asemenea de efect sigur: **Ultima noapte de dragoste**.

Această asiduă frecventare de către un public atît de tînăr, a filmelor cu mirese, cu fete, fie ele și morgane și cu dragostea existentă cel puțin în titlu este un fapt care, oricum, trebuie marcat și reținut, mai ales cã despre el nu prea ni se va mai da prilejul sã vorbim în restul sondajului. În această ordine de idei, rezonanța cultural-istorică a unor titluri va fi influențat, deasemenea, frecvența citărilor și deci locul unui film sau altul în atît de relativul top al frecvenței.

Altminteri, nu e de trecut cu vederea cã recordurile de participare înregistrate în sondajul nostru, de cãtre filmele **Ultima noapte de dragoste** de Sergiu Nicolaescu sau **Drumul oaselor** de Doru Năstase sînt confirmate în obiectivitatea lor de datele statistice ale rețelei cinematografice din întreaga țară. În schimb, filme de gen cu succes de casă notoriu, dar cu un titlu antipatic și pe deasupra redus la un singur cuvînt, apar dezavantajate, prea repede uitate, deși iarăși nu doar din acest motiv: **Șantaj**, în poziția 52—56. S-ar putea de asemenea ca frecvența scăzută sau uitarea unui film cu totul meritoriu, precum **Învigătorul** (63—69) sã intre în aceeași categorie de ipoteze.

Alte ipoteze despre alte filme

O observație care n-ar mai fi deloc minoră se referă la nivelul în general scăzut al frecvenței: numai 4 din cele 73 filme (**Ultima noapte de dragoste**, **Drumul oaselor**, **Ion**, **blestemul pămîntului**, **blestemul iubirii**, **Mireasa din tren**) au fost văzute și amintite de mai mult de jumătate din subiecți. Celelalte 69 au fost văzute și vor fi judecate

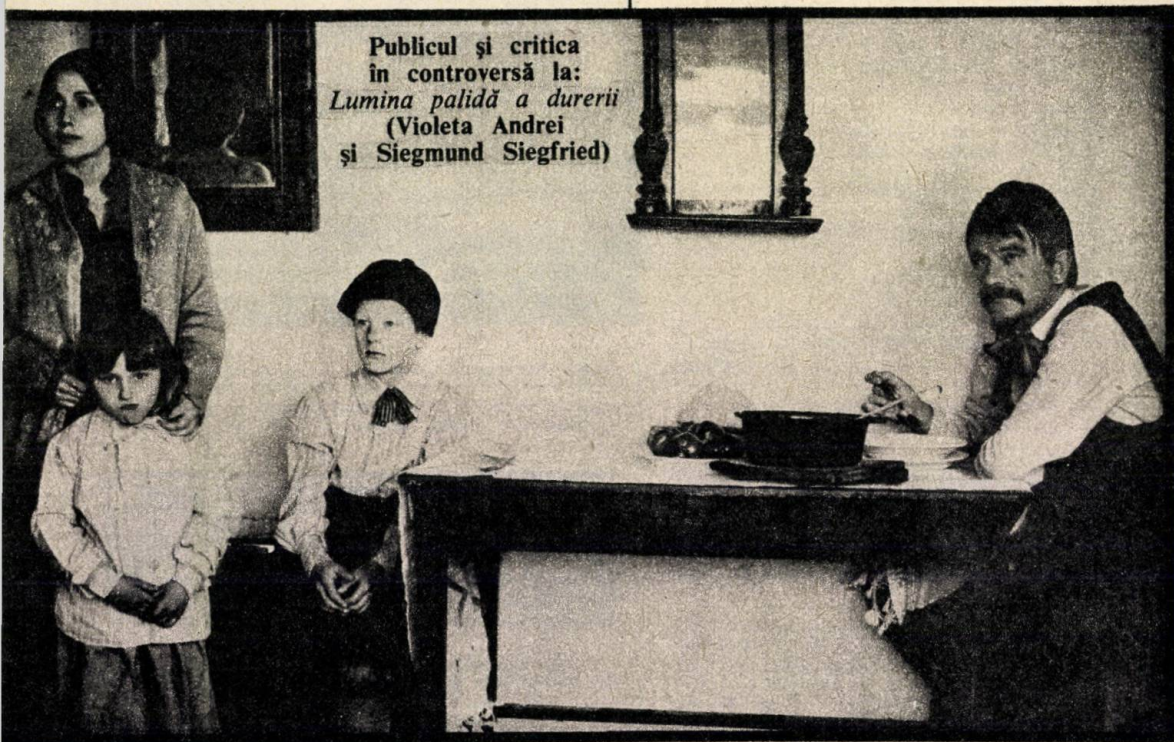
de o minoritate, adesea de o foarte mică minoritate a grupului: peste două-treimi din filme (50) au fost văzute și amintite de mai puțin de un sfert din cei chestionați, iar un număr deloc neglijabil de filme (22) au intrunit mai puțin de o zecime din spectatori în cauză.

Aceste ultime categorii de pelicule fiind atît de cuprinzătoare, nu ne surprinde prea tare cã ele includ toate filmele pe care criticii, în testul pe care ei înșiși l-au susținut cu altă ocazie, le-au situat în fruntea opțiunilor lor (vezi „Magazin estival Cinema '82”, p. 16—17, „Clubul criticii” — 36 de critici despre 75 de filme”). Nu neglîmăm faptul cã topul frecvenței nu exprimă automat și opțiunile calitative ale spectatorilor. Dar cum frecvența nu este deloc indiferentă cînd cei în cauză vor trebui sã se pronunțe pentru o ordine a calității, trebuie sã notăm de pe acum acest dezavantaj inițial: faptul cã aproape toate filmele evidențiate de critici pentru calitatea și valoarea lor ieșită din comun se situează în josul listei, cu un număr modest, foarte modest sau minim de spectatori: **Proba de microfon** — 26, **Croaziera** — 24, **O lacrimă de fată** — 14, **Întoarcerea lui Vodă Lăpușneanu** — 14, **Casa dintre cîmpuri** — 13, **Înghițitorul de săbii** — 9, **Stop-cadru la masă** — 7, **Lumina palidă a durerii** — 5.

Dacă într-un alineat introductiv vorbeam despre singurătatea cinefilului bine informat, de data aceasta trebuie sã introducem în „computer” dificultatea în care se află filmele de maximă ambiție ideatică și estetică, văzute în medie de mai puțin de o cincime din spectatorii virtuali (14 din 76). Ca și în alte sondaje, aceste cifre scăzute ale frecvenței se constituie într-o premisă a discuției, determinantă pentru concluziile ei. Pentru cã numai în raport cu această realitate (gradul de informare) putem judeca echitabil opțiunile publicului, capacitatea și eforturile sale de a alege și aprecia exact valorile.

În continuarea sondajului și a studiului nostru ar urma sã verificăm trei ipoteze privind participarea scăzută la filmele de maximă ambiție ideatică și estetică: 1. calitatea filmelor; 2. receptivitatea spectatorilor; 3. eficiența distribuitorilor. Pentru cã nu poate fi pusă în discuție doar o abstractă și metafizică predispoziție, a publicului pentru o categorie sau alta de pelicule. Ne interesează și pîrghiile concrete prin care spectatorul poate fi pus în situația de a alege în cunoștință de cauză: numărul de copii ale filmelor, diferențierea vitezei lor de circulație,

Publicul și critica
în controversă la:
Lumina palidă a durerii
(Violeta Andrei
și Siegmund Siegfried)



Un film care
rebuie revăzut:
Inghițitorul
de săbii
Mircea Albulescu
și Leopoldina
Lăzăreanu



specializarea săliilor, programări speciale și permanente cu cicluri de filme, nu numai tematice sau de gen, ci și în funcție de calitate, valoarea și factura filmelor, inclusiv în funcție de dificultatea pe care o întâmpină întotdeauna o optică și o formă nouă de expresie.

Cu această nouă piatră de moară, cel puțin parțial sau în intenție ridicată, de data aceasta de pe conștiința grupului de spectatori, putem merge mai departe.

II. Vă rugăm să indicați mai jos titlurile a 2—3—4 filme, din cele de pe listă, care v-au plăcut cel mai mult.

Redăm integral lista filmelor citate ca răspuns la această rugămintă, incluzând și filmele citate doar de 2—3 ori sau chiar o singură dată (în caz de egalitate de mențiuni, în partea superioară a topului, ordinea e dată de raportul dintre numărul spectatorilor care au văzut filmul în cauză și cei care l-au menționat printre cele mai bune; în rest, ordinea în caz de egalitate e alfabetică):

O ordine a satisfacției

1. Proba de microfon — 20 de mențiuni la 26 spectatori proprii, din totalul de 76 subiecți
2. Ion, blestemul... — 20 din 47 spectatori proprii
3. Fata morgana — 14 din 39
4. Orgolii — 9 din 14
5. Ana și hoțul — 9 din 18
6. Mondo umano — 9 din 18
7. Bună seara, Irina — 9 din 34
8. Ultima noapte de dragoste — 9 din 51

9. Burebista — 8 din 24

10. Croaziera — 8 din 35

11. Calculatorul mărturisește — 7, mai puțin de o zecime din numărul total al subiecților
- 12—17. Alo, aterizează străbunica — 6
Bietul Ioanide — 6
Duelul — 6
Ștefan Luchian — 6
Trandafirul galben — 6
Un echipaj pentru Singapore — 6
18. Grăbește-te încet — 5
- 19—21. Am fost 16 — 4
Întoarcere la dragostea dinții — 4
O lacrimă de fată — 4
- 22—26. Capcana mercenarilor — 3, mai puțin de a douăzecea parte din totalul subiecților
Drumul oaselor — 3
Duios Anastasia trecea — 3
Inghițitorul de săbii — 3
Mijlocas la deschidere — 3
- 27—35. Artista, dolarii și ardelenii — 2
Casa dintre cîmpuri — 2
Castelul din Carpați — 2
Detașamentul Concordia — 2
Întoarce-te și mai privește o dată — 2
Maria Mirabela — 2
Pruncul, petrolul și ardelenii — 2
Stele de iarnă — 2
Vânătoarea de vulpi — 2
- 36—44. Convoiul — 1
Cîntec pentru fiul meu — 1
Cumpăna — 1
Dumbrava minunată — 1
Întoarcerea lui Vodă Lăpușneanu — 1
Lumina palidă a durerii — 1
Mireasa din tren — 1
Semnul șarpelui — 1
Singur printre prieteni — 1

Revanșa sentimentelor durabile

Compararea ordinii frecvenței cu ordinea satisfacției este, ca de obicei, concludentă pentru tendințele care animă subiecții, în efortul lor de a depăși deficitul de informare și a-și afirma spiritul de selecție, opțiunile calitative, durabile. Din acest punct înainte, constatările încep să intereseze în mai mare măsură pe autorii înșiși, pen-

suita frecvenței pe locul întâi al satisfacției. Cu mult mai puțin spectatori decât **Ion...** (26 în loc de 47), **Proba de microfon** obține același număr de mențiuni (20), ceea ce atestă un procentaj înalt al satisfacției în rândurile celor care au văzut filmul (76%). Solida condiție culturală și profesională a ecranizării romanului lui Liviu Rebreanu datorată regizorului Mircea Mureșan și scenaristului Titus Popovici, înregistrează și ea un avans notabil, de pe locul 3 pe locul 2, cu un procentaj al satisfacției de 42% în rândurile celor care au văzut filmul (20 din 47).

În genere, compararea celor două tablouri relevă o dinamică a opțiunilor, desigur, nelipsită de accidente și de mari probleme în unele zone ale ei, dar sugestivă pentru o analiză critică, din momentul cînd acordăm publicului calitatea de participant la actul de creație culturală care este propria sa conștiință a valorilor, propriul său gust,

Istoria văzută
altfel decât
prin superproducții:
*Înlocuirea lui
Vodă Lăpușneanu*
(Eugenia Bosinceanu)

tru că radiografia opiniei spectatorilor diferă din ce în ce mai mult, cu fiecare nouă treaptă a dezvoltării ei, de concluziile sumare ale box-office-ului biletelor vîndute, ca și de propriul nostru top al frecvenței.

Care sînt cele mai spectaculoase mutații care se produc între un tablou și altul, modificări și evoluții definind, de fapt, diferența dintre starea de spirit a spectatorului care intră și a celui care iese din sala de spectacol?

În fruntea ordinii satisfacției, la egalitate de mențiuni sînt **Proba de microfon** de Mircea Danieluc și **Ion, blestemul pămîntului, blestemul iubirii** de Mircea Mureșan. Cel mai frapant este saltul filmului-eseu, de investigație realistă și polemică a destinelor contemporane, semnat de Mircea Danieluc, care trece de pe locurile 12—13 din

privite nu global și static, ci în intimitate și diferențiat, adică în perspectiva unei evoluții. Oricît de singulară, performanța filmului **Proba de microfon**, care învinge dezavantajul unei frecvențe relativ scăzute și repurtează un important succes de stimă, este un răspuns la cele trei ipoteze privind slaba frecvență la filmele de calitate. Este proba cîștigată de un public care, atunci cînd e în cunoștință de cauză, se vadește receptiv la mesajele și la forma de expresie pe care un film de acest tip le conține și le susține. Este implicit încă o demonstrație a unui acord posibil între critică și public, de data aceasta în privința unui film reprezentativ pentru căutarea de sine a cinematografului românesc. Angajarea civică acută, colorată cu un simț particular al umorului, în surprinderea

tipologiilor și mediilor contemporane, părăsirea epicii greoaie și demonstrativ-didactice, în favoarea unei eseistici nervoase, alerte, incisive se arată a fi teritoriul predilect al acestei necesare întâlniri a publicului și a criticii cu autorii înșiși.

Dincolo de ordinea preferințelor, care rămâne capricioasă, semnificative sînt la rîndul lor avansul sau menținerea pe primele 10 locuri a unor filme modeste, dar cu o tematică actuală, interesînd îndeosebi tineretul, prin dezbateră morală și intelectuală angajată și nu în ultimul rînd prin virtuala lor latură sentimental-erotică. Puși în încurcatură de **caracterul eseistic al Miresei din tren**, pe care o uită cu totul, subiecții promovează în locul rămas gol proximal **Fata morgana**, oricît de iluzoriu este nu numai fenomenul astfel numit, dar și filmul ca atare. În același curent al preferințelor tematice intelectual-sentimentale, sînt purtate spre primele locuri de stimă **Orgoliile** de Manole Marcus, cu lumea intelectuală, dar și cu bărbății și femeile descrise în romanul lui Augustin Buzura și **Ana și hoțul** de Virgil Calotescu. Iar un film cu momente de reală sensibilitate regizorală la tematica în cauză, **Bună seara Irina** de Tudor Mărăscu e confirmat pe aceeași poziție 7. Toate acestea ca semne ale unui public tînăr avid să i se vorbească despre el însuși și despre contemporaneitate, apt să fie prezent la punctul de incidență al autorilor cu această tematică preferată.

Un consens fragil sau absența consensului

Receptivitatea publicului este demonstrată în toate aceste cazuri, dar rămîn în discuție ceilalți factori ai unui succes deplin și major: nivelul atins de operele înseși în drumul lor spre performanța maximă și, nu mai puțin, eficiența distribuitorilor în promovarea operelor.

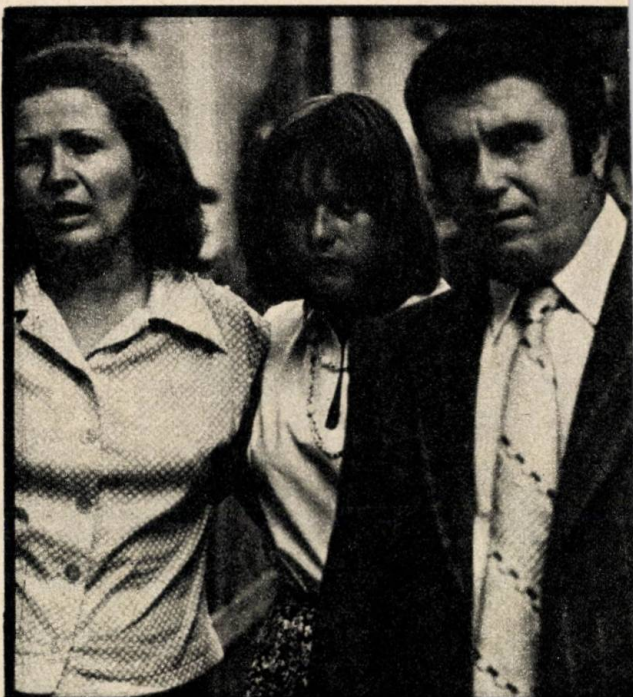
Dacă situăm însăși reușita filmului **Proba de microfon** nu numai în grupul celor care l-au văzut (26), ci în întreaga „mulțime” cercetată (76), consensul dobîndit apare fragil (20).

Frapează mai ales dispersarea opțiunilor calitative: nu mai puțin de 44 de filme sînt date drept cele mai bune, unele dintre ele fiind printre cele mai slabe din lotul de 73: **Cindec pentru fiul meu**, **Singur printre prieteni** și altele. Este în primul rînd reflexul slabei prezențe.

De aici și cvasi-ignorarea, în continuare, a filmelor care susțin mai mult decît altele, efortul de înnoire și delinire tematico-stilistică a cinematografiei noastre, filme pe care le-am descoperit nedreptățite în tabloul frecvenței și pe care le redescoperim aici în aceeași situație (cu excepția unică a **Probei de microfon**) locul 9, **Croaziera** de Mircea Daneliuc, cu 8 mențiuni, apoi (cu indicarea locurilor și a numărului de mențiuni): 19—21. **O lacrimă de ată** de Iosif Demian — 4; 22—26. **Inghîțitorul de săbii** de Alexa Visarion — 3; 27—35. **Casa dintre cîmpuri** de Alexandru Tatos — 2; 36—44. **Întoarcerea lui Vodă Lăpușeanu** de Malvina Urșianu — 1; **Lumina palidă a durerii** de Iulian Mihu — 1.

Mai departe cu cei 76

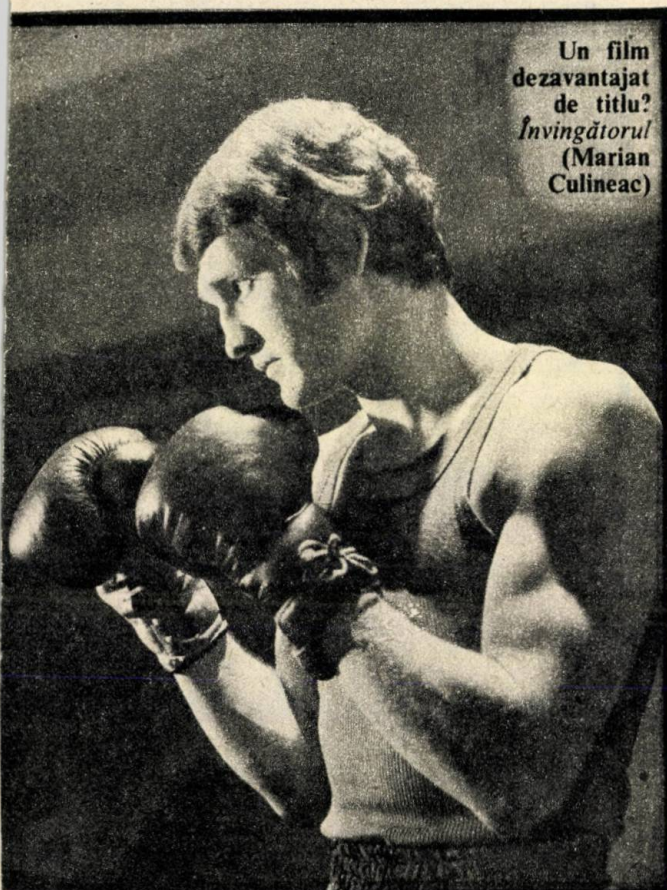
Cum, din capul locului, nu stabilirea vreunei ierarhii a fost finalitatea acestei descinderi, am încercat să ducem



Un film premiat. Dar „nedreptățit” de public. De ce? **Stop-cadru la masă** (Dorina Lazăr și Radu Panamarenco)

Un film la mijlocul drumului între public și critică: **O lacrimă de fată** (Luiza Orosz)





Un film
dezavantajat
de titlu?
Învingătorul
(Marian
Culineac)

mai departe această testare a disponibilităților publicului în cîmpul judecăților de valoare.

O suită de trei întrebări a invitat subiecții să situeze filmele preferate în contextul filmografiei naționale și în cadrul celorlalte arte românești. Iată aceste trei întrebări și modul cum s-au repartizat răspunsurile (citind cîte 2-3-4 filme ca fiind cele mai bune, unii subiecți au răspuns în două variante la întrebările următoare și de aceea suma răspunsurilor depășește uneori totalul subiecților):

III. Socotiți că aceste filme care v-au plăcut cel mai mult sînt (indicați cu un x unde e cazul):

- capodopere ale artei cinematografice — 3
- filme foarte bune — 24
- filme bune — 49
- filme mai puțin slabe decît altele — 4
- sau nu vă puteți pronunța — 4

IV. Față de alte filme românești care v-au plăcut în trecut, cele evidențiate de astă dată reprezintă după dumneavoastră (indicați cu un x unde e cazul):

- un salt calitativ — 13
- un progres important — 16
- un ușor progres — 22
- menținerea la același nivel — 5
- un regres — 7
- sau nu vă puteți pronunța — 13

Cînd actorii salvează filmul: *Alo, aterizează sîrăbunica!*
(Ileana Stana Ionescu și Sebastian Papaiani)

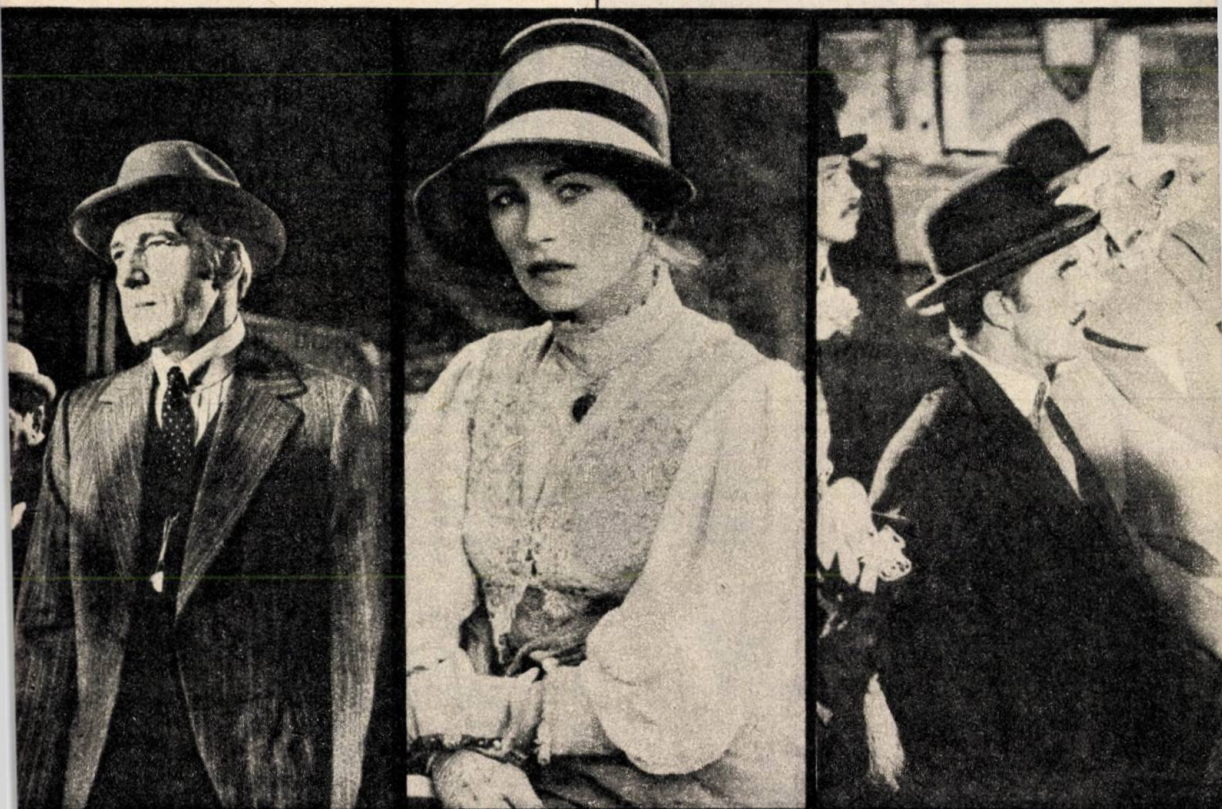


V. Considerînd tabloul tuturor celor 73 de titluri din ultimii doi ani și jumătate, în comparație cu ansamblul producției literar-artistice din țara noastră, din acești ani, nivelul general al cinematografiei românești vi se pare (indicați cu un x unde e cazul):

• același — 18

bune", printre ei aflîndu-se și cei (puțini) care au văzut într-adevăr filmele foarte bune supuse testului.

La întrebările IV și V, care presupun o informație fil-mologică și culturală mai întinsă, intervine masiv incerti-tudinea și majoritatea absolută nu se mai poate consti-tui. Crește brusc numărul celor care „nu se pot pronunța” (12—13 în loc de 4), ca și numărul entuziaștilor („un salt calitativ” — 13; „un nivel mai înalt” decît cele-lalte arte — 15). Totuși, și în aceste cazuri, se constituie o majoritate simplă care pronunță un răspuns vizibil apropiat de situația reală a producției noastre de filme din primii ani '80, mai precis chiar din 1980, anul unor reușite incontestabile, care au marcat ceea ce 22 dintre subiecții noștri apreciază a fi „un ușor progres” situat to-tuși, după opinia majorității simple constituite la întrea-



În fruntea topului frecvenței: *Ultima noapte de dragoste* (Sergiu Nicolaescu, Ioana Pacula și Gheorghe Dinică)

- mai înalt — 15
- mult mai înalt — 1
- mai scăzut — 27
- mult mai scăzut — 3
- sau nu vă puteți pronunța — 12

Repertizarea răspunsurilor la cele trei întrebări ex-primă, din nou, o clară orientare a subiecților într-un pe-rimetru mai restrîns, în care dispun de relativ mai multe repere. Majoritatea absolută a celor chestionați la între-barea III (49 din 76) fixează peliculele preferate în cate-goria „filme bune”. La extremități, entuziaștii, ca și scepti-cii și cei care se abțin sînt puțini la număr (3 sau 4). Dar alături de majoritatea absolută a celor ponderați în aprecieri (49) există un grup destul de consistent (24) minat de încrederea că filmele preferate sînt „foarte

rea V (27) „un nivel mai scăzut” decît celelalte arte ro-mânești.

**Și mai departe
cu cei 76**

Alte trei întrebări au tîns să forțeze limitele impuse de numărul mic de filme vizionate de majoritatea subiecți-

lor. Aceste întrebări propun diferențieri calitative mai nete între filmele supuse testului, în afara celor citate drept „cele mai bune”:

VI. Vă rugăm să indicați titlurile a 2—3—4 filme din cele de pe listă pe care le socotiți de o calitate medie.

VII. Vă rugăm să citați titlurile a 2—3—4 filme din cele 73 pe



Atracția titlului: *Mireasa din tren*
(Aurora Leonte)

care le considerați mediocre.

VIII. Vă rugăm să indicați titlurile a 2—3—4 filme din cele supuse testului pe care le apreciați drept cele mai slabe.

Reacția celor 76 la această forțare a propriilor limite a fost retractilă. Între o treime și jumătate dintre ei s-au abținut, lăsând spațiile albe în chestionar, într-un număr

crescând, pe măsură ce întrebarea obliga la un răspuns mai radical: 25 se abțin la întrebarea despre filmele medii, 28 la cea despre filmele mediocre și 37 ezită să indice filmele pe care le consideră cele mai slabe.

Dar răspunsurile care s-au dat, jocul titlurilor care apar în noile topuri pe care nu le mai publicăm integral, nu sînt lipsite de interes și semnificație. Deși nu ne vom acorda luxul de a reproduce tablourile în cauză, vom nota ciudătenia că multe filme apar în toate trei pozițiile, și ca filme medii și ca mediocre și drept cele mai slabe, după ce fuseseră evidențiate în topul filmelor celor mai bune. În total, sînt citate, respectiv:

49 „filme medii”

46 „filme mediocre”

47 filme „cele mai slabe”

Față de 44 pe care le-am găsit socotite drept cele mai bune, însăși această devălmășire indică încotro atîrnă balanța.

Între paradis și infern

Un singur film dintre cele cu un număr considerabil de spectatori nu e trecut prin toate vămile și apare numai în topul stimei: **Proba de microfon**.

Celelalte, după ce s-au bucurat de superlative, parcurg tot purgatoriul și ajung și pe ultima treaptă a aprecierilor. De pildă, **Ion**, **blestemul...**, revendicat de 20 subiecți printre cele mai bune filme, e apreciat de alți 8 ca film mediu, de 1 spectator ca film mediocre, iar într-un chestionar e trecut printre filmele cele mai slabe. Alte game de la plus la minus (cu indicarea numărului de spectatori care optează pentru calificativul respectiv, după schema de mai sus): **Ultima noapte de dragoste** — 9, 10, 3, 1; **Fata morgana** — 14, 4, 3, 3; **Mireasa din tren** — 1, 8, 7, 6; **Alo, aterizează străbunica** 6, 4, 8, 4 ș.a.m.d.

E interesant, în acest joc de cifre, să remarcăm, în fiecare suită, care calificativ adună cele mai multe „voturi”. Astfel **Ultima noapte de dragoste** și **Mireasa din tren** ar fi mai degrabă medii, iar **Alo, aterizează străbunica**, film mediocre (ne oprim aici cu citările, pentru că celelalte au totalizat mai puțin de 20 de mențiuni calitative în diferite categorii).

Am putea conchide că subiecții noștri sînt mai degrabă în măsură să indice cu precizie filmele medii și mediocre, decît pe cele foarte bune și foarte slabe. Că trimit în banca lor producțiile comerciale și preferă seriozitatea culturală, este îmbucurător. Că ignoră sau uită filmele slabe, e firesc. Iar că nu le vîd, decît foarte rar, pe cele bune, pe care mulți ar ști să le aprecieze ca atare, aceasta este adevărata și marea problemă.

Un autoportret colectiv

Am ținut să dăm cuvîntul celor 76 de subiecți și altminteri decît prin semne grafice sau citarea de titluri. Ultimele două solicitări au sunat astfel:

IX. Vă rugăm să explicați într-o singură frază prin ce v-au plăcut filmele indicate drept cele mai bune.

X. Dacă filmele evidențiate sînt sau respectiv nu sînt capodopere ori filme foarte bune, explicați într-o singură frază de ce sînt sau respectiv ce le lipsește ca să fie.

Răspunsurile la aceste ultime propuneri definesc poate cel mai bine, ca într-un autoportret colectiv, fizionomia grupului. Iată, în ordinea dictată de numărul remarcilor de un anumit tip, liniile dominante ale acestui autoportret.

1. Ieșirea din mediocritate. Cei mai mulți salută în filmele care le-au plăcut calitățile artistice și profesionale, marca personalității autorilor: „au ieșit din mediocritate”; „au ieșit puțin din tipare și nu-mi displace Daneliuc”; „tratate destul de puțin convențional”; „captivază și nu plictisesc”; „au acea ceva ce nu lasă gol în atenție”; „originalitate, viziune personală, plăcerea de a face film”; „încercare de film de autor”; „regizori talentați”; „un grad sporit de profesionalism și pe alocuri dovezi de sensibilitate și talent”; „dau dovadă de profesionalism, de la ele puțin să înceapă cu adevărat școala filmului românesc”; „limbaj cinematografic concentrat, simplu, dar puternic sugestiv și emoțional” ș.a.m.d.

2. Depășirea șabloanelor. Numeroși sînt apoi cei care leagă calitățile realizării de ineditul problematicii și de gradul de implicare a autorului: „curajul de a aborda aspecte mai puțin comode și mai puțin conformiste ale vieții contemporane”; „încercare de a depăși temele șablon”; „sînt rupte din realitate, nu sînt înflorite”; „pentru realismul cu care sînt abordate probleme eterne”; „o pledoarie pentru dragoste”; „totul pare natural și astfel spectatorii recunosc viața cotidiană”; „sînt filme de actualitate care abordează probleme de viață”; „abordează probleme de viață și te regăsești în ele” ș.a.m.d.

3. Slăbiciunea față de actori. Pe locul trei al acestui top al atracțiilor se situează interpreții, uneori ca urmare a credinței persistente că în film, ca și în teatru, actorul, dacă nu e totul, e, în orice caz, elementul principal; altele însă, aprecierile fixează o prioritate argumentată: „interpretarea a fost naturală, bună”; „interpretarea unor actori”; „sînt cei mai îndrăgiți actori”; „mi-au plăcut, datorită talentului actorilor care au apărut în aceste filme, talent care se pierde altelei datorită scenariului și regiei”.

4. Efectele de gen. Sînt apreciate, mai rar: „umorul consistent”; „o comedie foarte reușită”; „filme de acțiune, de dragoste, palpitate, care te țin sub tensiune de la început pînă la sfîrșit”; „un film de factură polițistă”; „te deconectează”; „m-au relaxat”; „distractiv”.

5. Pe ultimul loc: scenariile. Nu lipsește recunoașterea calității unor subiecte sau scenarii, dar ea este reținută, sporadică, lapidară: „a avut un subiect destul de bine construit”; „subiecte atrăgătoare și meditative”; „o ecranizare fidelă”; „o bună ecranizare”.

Despre cei care ies din cursă la întrebarea esențială

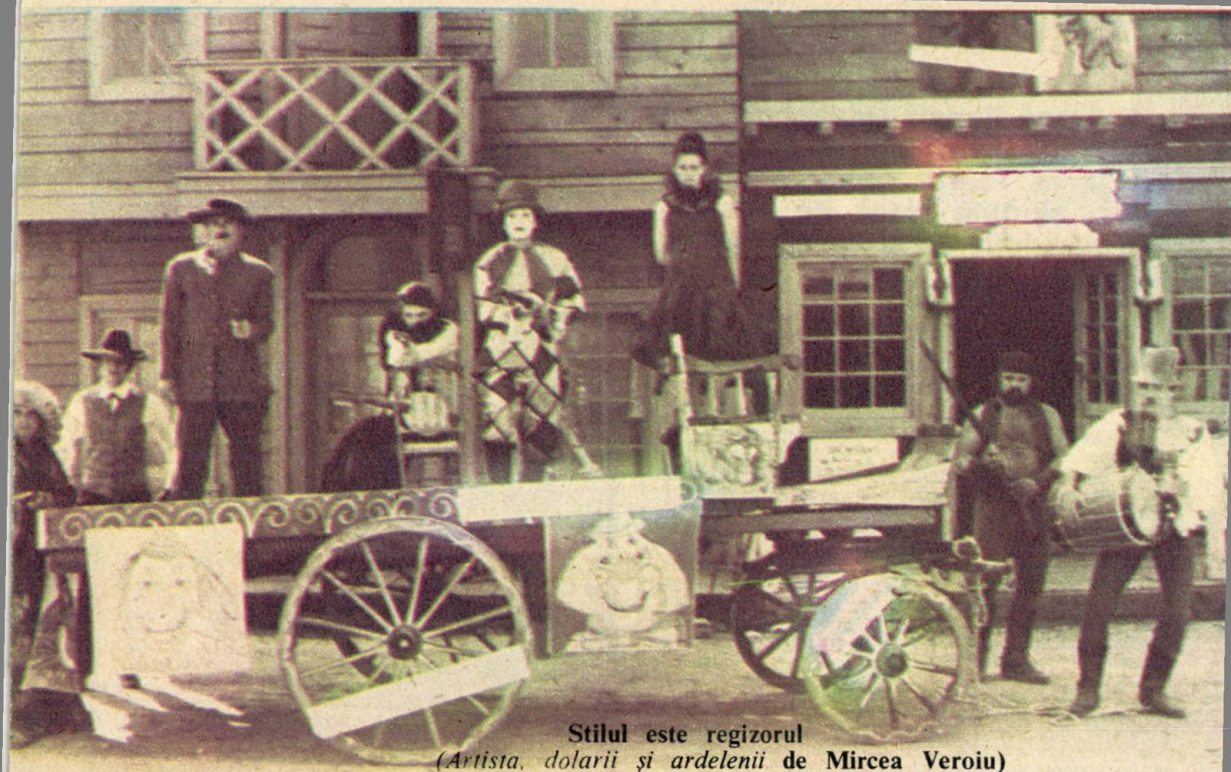
O mare parte (29) dintre cei care au completat chestionarele au lăsat gol spațiul întrebării a X-a, fără a explica de ce sînt sau nu filmele lor preferate capodopere sau filme foarte bune. Oarecum în aceeași categorie se înscriu și cei care nu ne oferă decât simpatia lor sinceră-



Tendința dramei și a melodramei:
Bună seara, Irina!
(Valeria Seciu și Ștefan Iordache)

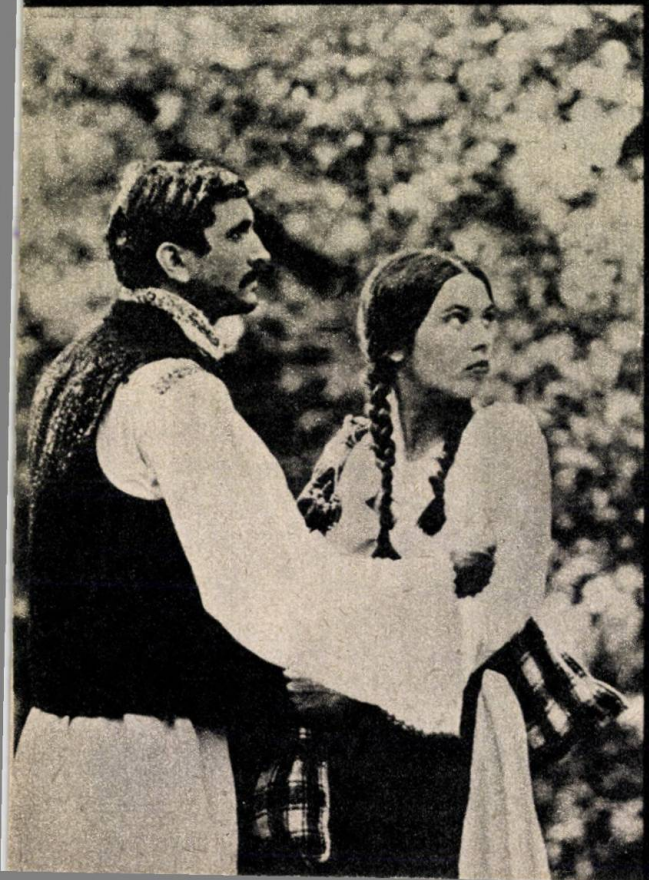
Un film în care tinerii
s-au recunoscut: *Fata morgana*
(Diana Lupescu și Dinu Manolache)





Stilul este regizorul
(Artista, dolarii și ardelenii de Mircea Veroiu)

Mai sus în topul satisfacției
decît în cel al frecvenței: Ion
(Sorina Stănculescu și Șerban Ionescu)



tate: „nu știu exact ce le lipsește, dar nu sînt capodopere”; „nu sînt capodopere. Nu mă pot pronunța de ce”. Alții se recuză mai categoric: „Nu sînt în măsură să răspund”; „Întrebarea mă depășește. Răspunsurile mele sînt în funcție de starea momentană în care mă aflu la vizionarea filmului. Nu am privit filmele cu ochi critic”. Cîțiva ies din cursă pentru că se încurcă în definiția capodoperei: „Capodopere nu sînt filmele ale căror scenarii sînt scrise pentru film, ci cele realizate după opere literare ale marilor clasici, bineînțeles lucrate bine.” Alții cred că filmele evidențiate de ei vor deveni capodopere cu timpul: „pot deveni capodopere după mai mult timp, în care un număr de spectatori le vor viziona”. Pentru a încheia trecerea în revistă a răspunsurilor neconcludente și a le pune apoi în toată lumina pe cele care exprimă un punct de vedere bine conturat, notăm tot în acest alineat că aproape toți subiecții care consideră că filmelor alese de ei li se cuvine superlativul absolut sau că sînt de-a dreptul capodopere nu găsesc decît argumente vagi și convenționale: „sînt foarte bune pentru că iubim actorii respectivi”; „pentru interpretarea rolurilor principale și pentru muzica lor” ș.a.m.d.

Unul singur dintre răspunsurile care afirmă despre filmele în cauză că sînt foarte bune (nu capodopere) pare întemeiat în această convingere. Este chestionarul nr. 47, sexul: feminin, de la Institutul de teatru din Tirgu Mureș, care a optat pentru filmele *Croaziera*, *O lacrimă de față*, *Casa dintre cîmpuri* și *Proba de microfon*, explicînd: „Sînt foarte bune pentru că reprezintă un moment aparte al filmului românesc și, luate în comparație chiar cu unele filme străine de bună calitate, se ridică uneori la nivelul sau deasupra nivelului artistic al acestora. Păcat că sînt doar 4—5 din 73!”

Mai bine individualizați și mai la obiect sînt cei care pornesc de la premisa că filmele indicate cu superlativul relativ nu îl pot revendica și pe cel absolut, fără a mai vorbi de nivelul capodoperei. Cît despre perspectiva atingerii acestui nivel, accentul nu se mai pune pe realizarea profesională a filmelor, ci pe exigențele de ordin ideatic.

A. „Tendințele moralizatoare prejudiciază asupra calității, a frumuseții și spontaneității filmelor”; „ar fi nevoie de un mai mic conținut scolastic, voit (fățiș) educativ”; „fiecare dintre filmele menționate au și părți foarte bune, dar care alternează cu altele lipite și în unele cazuri neadevărate”; „sînt convenționale, le lipsește viața, sînt sta-

time"; „le lipsește simțul realității, iar unora le lipsește tinerețea”; „mai interesante ar fi dacă ar fi inspirate cît mai mult din viața obișnuită”; „nu sînt capodopere pentru că nu au tensiunea interioară și n-au atins nivelul de realizare artistică specific unor asemenea filme”; „capodopere pot fi filmele care se apropie de valoarea Căluzel”.

B. „Scenariile sînt destul de slabe, mă refer în special la cele de actualitate și de aceea cred că aceste filme nu dau totul”; „problemele abordate în aceste filme sînt serioase, dar departe de a oferi, încă din start, șansa realizării unei capodopere, pentru că nu totdeauna scenariile sînt pe măsura temei și asta se vede mai ales prin aceea că filmele noastre neglijează de multe ori planul al doilea al acțiunii, în care personajele nu prind viață, încît rămînem numai cu vorbăria din prim plan.”

C. „Au prea puțină imaginație, iar jocul actorilor se calciază prea bine pe obișnuințe și asta le face prea puțin sugestive”; „se constată, uneori, o forțare și o lipsă de naturalitate în vorbire”; „lipsește experiența marilor cinematografi, prea puțini actori, mereu aceiași, prea puține actrițe frumoase sau cel puțin interesante”; „în unele cazuri, tehnica lor de realizare este precară”; „unora le lipsește îndrăzneala regizorului, altora dinamismul imaginii, și mai ales adevărul de viață al unor vîrste”.

oarecum de la distanță și de către prea puțini cu o dragoste gratuită, intuit cu adevărat numai de marile talente, publicul spectator este în realitate, mai degrabă, un teritoriu necunoscut.

Ca orice fragment din realitate, publicul îți apare cu atît mai puțin cunoscut cu cît avansezi în cercetarea lui. Nu numai pentru că ceea ce descoperi este neașteptat sau contradictoriu, ci pentru că acele lucruri noi aduc în lumina judecării ideile preconcepute, imaginile interesate și teoriile contrafăcute, care se constituie în probe ale necunoașterii publicului. O necunoaștere uneori agresivă, zgomotoasă, nedreaptă sau simplistă, după caz, dar în toate cazurile ineputabilă. Fiindcă nu numai efortul de cunoaștere e fără capăt, ci și capacitatea unora de a inventa imagini false, iluzorii, nedrepte, sau pur și simplu amuzante, în naivitatea lor, destul de doctă altminteri ca infatisare, dacă nu chiar academică. Așa ar fi teoria „dezestezării” la care publicul ar supune filmele, o teorie născută din sondaje lipsite de spirit critic și de instrumentația criticii, sondaje de serviciu întreprinse din birou, prin poștă și prin agenți interpuși, care ajung la concluzia sumară că publicul și critica ar fi entități care ascultă de cu totul alte legi în receptarea operelor de artă, evoluind în direcții contrare, ca forțe ostile.

Pentru asemenea imagini false și nedrepte, s-ar putea desigur accepta scuza acordată spectatorului care, văzînd un singur film din 73, a avut probitatea să indice în chestionarul său: „nu sînt în măsură să răspund” sau „nu am văzut filmele cu un ochi critic”. Dar, urmînd acest exemplu, în necunoștință de cauză, e de preferat tăcerea.

Sondaj și studiu
realizate de Valerian SAVA

Citat ca martor și argument, folosit ca unitate ocazională de măsură și mereu invocat, iubit bineînțeles, dar

Epilog despre tăcerea de aur

Popularii eroi
din *Drumul oaselor*
și *Trandafirul galben*
Marga Barbu,
Florin Piersic,
Remus Mărgineanu,
Iurie Darie,
Ion Marinescu



Să nu uităm că documentarul este și el spectacol

Redacția revistei „Cinema” m-a înbiat să aștern pentru „Almanahul 1983” câteva gânduri despre relația societate—film documentar

Cu aproape 40 de ani în urmă, într-una din nenumăratele pledoarii pentru constituirea „cinematicii” ca o instituție fundamentală nu numai pentru istoria artei cinematografice, ci și pentru însăși istoria umanității, Jean Grémillon scria: „Ne putem oare imagina un sociolog, care în 1995 încercând să-și explice bilanțul secolului, s-ar apleca asupra acestui volum de incomensurabile și incoerente documente (lăsate în cei 100 de ani de națiuni și de oameni) fără să consulte martorul esențial și permanent care a fost filmul? Nimic sau aproape nimic nu a scăpat ochiului său necrutător și, dacă într-o zi, în evidența acestei afaceri complicate care se năștește societatea umană, ar trebui trasă o linie sub coloanele „profit” și „pierderi” pentru a se trage oarecari concluzii, e aproape sigur că cinematograful ar putea fi contabilul cel mai riguros al epocii sale”

Cam tot în aceeași vreme, Marcel L'Herbier adăuga acestor virtuți sociologice și atribute psihologice, creionând astfel o imagine mai complexă și mai nuanțată a legăturii filmului cu societatea: „Această artă care reunește cele mai multe și cele mai variate mijloace de a-l explica pe om—omului, dispune (poate tocmai din această cauză) de cea mai eficientă pricepere de a-l împăca cu sine însuși. Filmului i se cuvine, deci, întreaga recunoștință a omului pentru larga contribuție la cunoașterea de sine.”

Dacă toate aceste concluzii se referă la film în general, cu atât mai mult și fără nici un fel de rezerve ele condiționează existența filmului documentar.

În fond, filmul documentar a fost, la originile sale, mai mult decât ca o materializare a necesităților narcisiace ale societății.

De aici se nasc și limitele, dar și forța lui.

De aici și obsesia adevărului, dar și tentația de a-l subiectiviza.

De aici și dificultatea transfigurării estetice.

**Filmul documentar
e ca vinul.
Valoarea lui
crește odată
cu scurgerea
timpului**

**Marele premiu pentru
film documentar
la Festivalul pentru tineret
Costinești '81
(Pe valea frumoasei)
de Felicia Cernăianu**



Cred că încercarea de a mai adăuga ceva riscă un exercițiu tautologic. Și totuși pentru că redacția m-a rugat să aștern câteva pagini cu variațiuni pe această temă, îmi voi permite să repet, aici, câteva din obsesiile mele iscate de o mult prea îndelungată experiență de documentarist, obsesie care, cât de cât, se poate conecta la tema propusă.

**A doua treaptă
de cunoaștere**

Filmul documentar beneficiază, în raport cu spectatorul, de atributele vinului. Valoarea lui crește odată cu scurgerea vremii.

Ați observat, probabil, că oricărui film documentar (orice de

prost ar fi fost el realizat) timpul îi conferă aroma autenticității. I-o conferă justificat, pentru că, din fericire, de obiceai planul II scapă de sub influența demiurgică a regizorului și rămâne așa cum e el, un plan II autentic.

Am revăzut de curind câteva din filmele deceniului al șaselea. Mărturisesc fără complexe că printre ele erau și câteva al căror autor a fost subsemnatul. Toate, fără excepție, poartă pecetea deceniului în care au fost reali-

zate: sînt rudimentare, retorice și demagogice. Astăzi anii care s-au scurs le-au transformat însă în mărturii incitante. Au devenit incitante, nu numai pentru emoția documentului din planul II, dar mai ales pentru că proiectează, cu forța crudă și necrutătoare a adevărului, un document mult mai trist: cum am privit sau mai bine-zis cum am fost condiționați să privim și să relatăm viața semenilor noștri din deceniul al șaselea.

Cum vor fi judecate peste încă trei decenii filmele noastre de acum nu știu și nici nu mă interesează. Ceea ce știu însă, cu certitudine, e că filmele pe care le-am realizat, poartă cu ele sau în ele această a doua treaptă de

cunoaștere a filmului documentar, mai complexă și mai nuanțată, pe care aș numi-o „document psiho-social”. Ea va dezvălui urmașilor noștri din deceniul al doilea al mileniului trei câte parale am făcut noi, documentaristii deceniului nouă

Să fi rămas autentici doar actorii?

Bela Balasz, reluând o aserțiune a lui Marx, și aplicând-o la film, scria că: „O dată cu apariția artei filmului, s-au născut nu numai opere de artă, ci și noi aptitudini omenești pentru perceperea și înțelegerea acestei arte noi”.

Impactul cu spectatorul al filmului documentar, difuzat prin televiziune, a „alfabetizat” cinematograful un număr înmăit de privitori față de cel pe care i-a alfabetizat sala de cinematograf. Din păcate însă, alfabetizarea s-a

mult mai puternice decât cele ale societății.

Tirgul mi se pare alienant: citeva secunde de apariție pe micul ecran în schimbul pierderii identității.

Cu ocazia unor filmări recente, am trăit trei săptămâni în mijlocul unor marinari, șoferi și mecanici cu totul deosebiți. Bine pregătiți profesional, inteligenți, informați, eroii filmului meu mi-au transformat răstimpul dintre filmări într-un sejur încântător. Despre fiecare în parte s-ar putea face un portret insolit. Și totuși, în prezența aparatului de filmat și a microfonului deveneau o masă informă în care nimeni nu se mai deosebea de ceilalți și toți semănau unul cu altul.

Din păcate, nu e nici un paradox atunci când afirmi că în fața aparatului de filmat au mai rămas autentici doar actorii.

Bergman, dacă e un western sau un sofisticat eseu erotico-social, tot ca un „spectacol” a fost gândit și realizat.

Iată, deci, că ne-am întors din nou la oile noastre. La relația film documentar-societate. În fond, sala de cinematograf nu e numai locul unde se consumă această relație, ci și cea care determină caracterul acestor relații: spectatorul plătește la casă un bilet care-i dă dreptul să vizioneze un „spectacol cinematografic” de două ore. În aceste două ore (pentru care el a plătit) e cuprinsă și „completarea”, care poate fi uneori și un film documentar.

Din păcate (e a treia oară când, din păcate, folosesc această locuțiune adverbială), foarte multe dintre documentarele destinate sălii de cinematograf au uitat acest detaliu esențial: că ele trebuie gândite ca un spectacol și realizate după legile spectacolului.

Preocuparea hipertrofiată pentru realizarea tematică a planului de producție a dus, cum era și firesc, nu numai la o evidență aritmetică a sumarelor tematice, ci și la o indiferență aproape generală față de mijloacele de limbaj care determină atât în primul rând și în ultimul rând eficiența estetică, deci și ideologică a filmului.

Dintre multiplele motivări, care au determinat această stare de fapt, aș menționa doar pe aceea pe care o consider o sechelă a acelor vremuri când adjectivul era confundat cu substantivul, când spectaculosul, deci și spectacolul marcau, în cel mai bun caz, o preocupare frivolă, incompatibilă cu realismul socialist.

Și iată, că și astăzi, uneori, spectatorul plătește la casă un bilet, în schimbul căruia poate să vadă în completare la Omul paianjen un rețerat soporific gândit în cuvinte (multe) și ilustrat cu imagini (puține), după posibilități.

Mărturisesc că m-am străduit mult și mi-am stors creierii, pentru a găsi o idee sau măcar o întorsătură de condei care să lege inteligent, acum în final, aceste citeva gânduri dezlinate. N-am reușit, așa încât voi apela la ajutorul pictorului francez Marcel Gromaire, care încă de acum 63 de ani credea patetic în film: „Cinematograful n-are limite. El poate studia totul, poate ordona totul, poate evoca totul, în culori și forme dinamice de la structuri microscopice la insolite peisaje gigantice. El poate găsi raporturi între nenumăratele manifestări ale vieții.”

Mirel ILIEȘIU



Documentarul
sau poezia realului
Stuf de Titus Meszaros

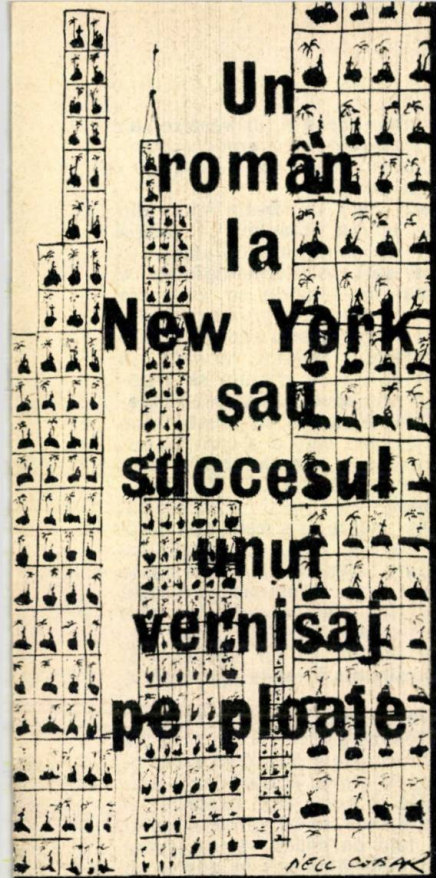
făcut cu un material didactic foarte inegal. Există filme documentare, reportaje și anchete filmate care nu numai că nu încearcă să relateze cum este ceea ce este, dar se și străduie să forțeze viața să încapă în tiparele prefabricate după proiectele foarte precare ale realizatorului.

Rezultatul? Marea masă a spectatorilor hipnotizați de micul ecran au învățat, poate, să citească folosind nu litere, ci imagini dinamice; au învățat, însă, mult mai bine, cum să se împorace, cum să se miște, cum să vorbească, ce să vorbească, pentru ca să încapă cât mai bine în aceste tipare. Și asta, pentru că, precum bine se știe, impulsurile narcisiace ale individului sînt

Cuvinte (multe), imagini (puține)

Filmul documentar a devenit un factor important în procesul educativ, un auxiliar prețios în cercetarea științifică, un ajutor eficient în producție și pentru protecția muncii, un mijloc de a umple spațiile goale din programul de televiziune.

Am omis intenționat din enumerare filmul documentar destinat sălii de cinematograf, „completarea” — cum i se mai spune. Acel film care — fie că vrea, fie că nu vrea — funcționează ca un prolog, ca o uvertură, ca o cortină filmată la filmul de ficțiune care indiferent dacă e un Sergio Leone sau Ingmar



Acasă la Nell Cobar. Pe masa de lucru, desene. Pe rafturile bibliotecii, alte desene, păpuși placate, eroi cunoscuți. Printre ele, reproduceri mari cu Muppets! Fiore, Nell Cobar tocmai s-a întors dintr-o călătorie în S.U.A. Ne uităm mai întâi la fotografiile: New York, Los Angeles, Hollywood, Disneyland. Răsfoim apoi catalogul expoziției de caricaturi pe care a deschis-o la Biblioteca română din New York. Apoi alte fotografii, de data asta în București: la Ambasada canadiană, reprezentantul celui de-al XIX-lea Salon de caricatură de la Montreal, înmînîndu-i Premiul cel mare, leșim de sub imperiul imaginii, trecem la cuvînt. De unde să începem discuția? De la începuturi...

— Care a fost primul pas spre cinematograf? Un desen?

— Mai multe. Primele caricaturi pe care le împărțeam colegilor de școală: Fatty, Zigotto, Charlot, Zorro, Tom Mix, ciinele Rin-tin-tin. Descopeream gustul imaginii... Era epoca în care cinematograful cîștiga și la noi teren în ritm galopant. Filmul românesc se lupta cu un potop de dificultăți tehnice, financiare, dar... existau! Cu fiecare film cinematograful nostru „se naștea” mereu. Și continua să rămînă o aventură. Dar, lucru important, cinematograful era singurul care mai potolea setea de nouă tinerilor. Existau și o sumedenie de săli. Numai în cartierul în care am copilărit eu, Calea Griviței, se întindea pe un perimetru restrîns un șirag de cinematografe: Marna, Marconi, care aveau câte două balcoane (vedeam filmele

de la balconul II), Lira, Volta Buzzești, Roma, Basarab. Noi rămîneam la toate spectacolele zilei.

— Ce înseamnă pluralul, „noi”?

— Nimeni nu mergea singur la film. Trebuia să comunicăm, să comentăm... Se întîmpla ce se întîmpla azi la fotbal. Reacționam cu eroii de pe ecran. Plîngeam, rideam, ne băteam odată cu cow-boy-ii... Cum filmul era mut, sonorul îl făceam noi, sala. Doamne, și ce sonor!... Știai din stradă în ce moment se află acțiunea. Era epoca de glorie a Hollywoodului. Se naștea starul, un fenomen nou în viața socială. Basmele de pe pînză ne captivau: Covorul fermecat, Robin Hood, Zorro... Toți colegii mei voiau să semene cu Douglas Fairbanks, cei din clasele mari își făceau freza à la Rudolph Valentino iar fetele copiau privirea ingenuă a lui Mary Pickford. Tot atunci se nașteau tartele cu frișcă. Filmul care m-a impresionat cel mai mult în epoca aceea? **Picul** cu Charlot. Plîngeai și rideai în același timp. Și nimeni din sală nu-și reținea sentimentele...

— Și?... Simt că ceva trebuie să se fi petrecut, ceva care să-l fi scos pe băiatul de la balcon din condiția de simplu spectator...

— La un moment dat s-a întîmplat ceea ce trebuia să se întîmple. Mi-am strîns caricaturile între niște coperti, am coborît pe Sîrindar și am intrat la „Dimineața”. La etajul doi se afla redacția revistei „Cinema”. Directorul era în vremea aceea Tudor Teodorescu-Branîște, cunoscutul ziarist și scriitor. Am bătut un cuvînt, emoționat, am intrat și fără un înțeles, i-am pus desenele pe birou. Nu cunoșteam pe nimeni, n-aveam „pile”. Și-a întrerupt

casă de filme, în clădirea „Aro”, unde e astăzi cinematograful „Patria”. Făceam desene, reclame cu „pozele artiștilor” și titlul filmului, pentru publicitatea din ziare.

— Și la filmele care nu vă plăceau?

— Toate filmele îmi plăceau! Atunci am făcut și primele mele afișe cinematografice.

— Vă amintîți vreun afiș de atunci?

— L-am păstrat. Stați să-l caut... la-tă-l! Filmul se numea **Barnabé**. Primul film cu Fernandel difuzat la noi. Și îl consider cel mai reușit film al lui. Norocul meu a fost că n-am mai pomenit un actor cu un cap atît de expresiv, „comandă specială” pentru mine. I-am făcut caricatura pe afișul care apoi a fost reprodus în „Cinéma”. Dar după Fernandel a urmat afișul **Neapole sub sîrutul focului** cu Tino Rossi, Viviane Romance... aștia nu mai aveau moaca lui Fernandel. Am dat de greui meseriei. Tot în epoca aceea am făcut primele încercări în animație: 30 de secunde reclame animate.

— Ați văzut pînă atunci filme de Disney?

— Rulau filmele cu Felix cotoiul. Îl desenam pe Felix dar nu știam cum să-l fac să miște. Și nici nu aveam pe cine să întreb. După ce vedeam un film de animație, urcam sus, în cabina operatorului și mă rugam de el ca de dumnezeu să-mi taie cîteva fotograme. Le luam acasă și căutam să le descifrez misterul. A fost școala mea. Prima și... singura. Descifram cum se obține mișcarea pe ecran, ritmul... Nu înțelegem însă cum de se vede mereu același decor sub toate desenele. Într-un reportaj fotografic dintr-o revistă am descoperit secretul. Am văzut că desenele erau făcute pe o foale transparentă, pe acetofan, încît decorul pus sub desene continua să se vadă. Mi s-a părut atunci că aflasem totul. Mapele cu desene „animate” erau gata. Întîmplarea a făcut ca tot pe Calea Griviței unde locuiam, să trec pe lîngă o casă cu o firmă mică „Studio de filme”. Era locuința unui fotograf. Împătimit de cinematograf. Își construise singur aparatele de filmare și de proiecție, laborator de dezvoltat pelliculă, de copiat. Visul lui era să facă film. Îl cheamă Cornel Dumitrescu și e unul dintre pionierii filmului românesc. Omul ăsta a avut încredere în mine, mi-a pus totul la dispoziție, aparatul, pelliculă, dezvoltaj. El cîștiga bani făcînd fotografii și îi cheltuia pe aparate.

— Hazardul, înțeleg că a jucat și el un rol. Nu mai mare însă decît pasiunea...

— Pasiunea, pațima, nu te părăsește niciodată dacă ai mușcat din ea. Hazardul? Pentru mine a intervenit la timp. „Producătorul” meu și-a modificat aparatul pentru a putea filma imagine cu imagine, i-am spus că eu vreau să fac desen animat. „Ai mai făcut?” m-a întrebat. „Am mai văzut” — i-am răspuns. Imaginați-vă ziua în care după ce am dezvoltat împreună filmul, i-am proiectat și desenele mișcau cu adevărat! Am refăcut mișcarea, un desen-două fotograme și am obținut astfel o mișcare mai domoală, mai puțin rapidă. Un fa-chir cînta, un șarpe dansa... M-am dus cu filmulețul la fabrica de ciorapi „Adesgo” și le-am propus să înlocuim sarpele cu o pereche de ciorapi. Au

„Tatăl” Mihaelei, premiat la Montreal

scrisul, s-a uitat la desenele, care de emoție îmi căzuseră pe jos, și după cîteva clipe mi-a spus: „Tiner, desenele vor apare. Și-ți vei primi onorariul cuvenit”. Peste o săptămînă apăreau în revista „Cinema”, pe o pagină întreagă, caricaturile mele cu titlul „Stelele Hollywood-ului văzute de un român”. Era în 15 septembrie 1939. Peste altă săptămînă am încasat primul onorariu din viață. Așa am devenit caricaturist profesionist. Pentru că de atunci am continuat să public săptămînal, în fiecare număr, pagini cu benzi desenate, caricaturi, uneori chiar pagini duble. Hai, să le răsfoim împreună... Uite! Așa am intrat în lumea filmului...

— Și de atunci n-ați mai părăsit-o. Ce a urmat după acest debut?

— Am continuat ca desenator la o

fost de acord. Plata noastră? Trei duzini de ciorapi. Filmulețul a rulat la cinema „Trion”, azi „București”. În fiecare zi eram în sală. Nu știu dacă fabrica a mărit vânzarea ciorapilor dar eu mă pregăteam să intru într-o nouă profesie. Nu mai avea importanță cum și când. Mă hotărisem și știam că va veni acel moment.

— În afara de dumneavoastră mai credea cineva în această hotărâre?

— Cornel Dumitrescu, care îmi cerea să fac... un lung metraj! Între timp continuam să public în revista „Cinema”. Când a apărut pagina „Cu creionul prin Hollywood” n-am crezut vreodată să vizitez altfel decât cu imaginația „uzina de vise”...

— Vizită pe care ai făcut-o în vara aceasta. Vă propunem să zburăm peste amintiri și peste ocean, direct la Hollywood, azi.

— Înainte de a căuta un hotel, am căutat Hollywood-ul. Bineînțeles a fost un șoc emoțional. Studiourile „Universal”, „Metro”, Bulevardul Hollywoodului cu cinematografele lui... vibrăm la fiecare pas. Sutele de turiști din jurul meu, care treceau peste tot în grabă, flegmatici sau amuzați, nu înțelegeau — nu aveau cum — ce însemna fiecare piatră, fiecare cinematograf pe care-l cunoșteam de copil, pe care îl desenam, adolescent. Emoția cea mai mare mi-au dat-o „pietrele” din fața Cinematografului chinezesc, unde marile staruri și-au imortalizat palmele și tălpile în asfalt, s-au încălit și au adresat cite un cuvânt spectatorilor, în posteritate. Și, așa cum intitulasem pagina mea cu desene din revista de acum 43 de ani, mi-am scos creionul și am început să schițez febril, tot ce vedeam, stîrnind nedumerirea celor din jur.

— O vedetă a Hollywoodului de azi n-ai întâlnit?

— Întîmplător. Pe Al Pacino, agitat, serios și concentrat ca în toate filmele în care apare. Nu l-am întâlnit în timpul organizat în studiourile „Universal” — pe care bineînțeles că l-am făcut — nici în alt tur organizat pentru turiști în cartierul cu vile elegante, vilele vedetelor (unde de fapt în afara de palmieri, care ascund tot, nu vezi nimic). L-am întâlnit pe Al. Pacino, un actor pe care-l apreciez mult, în fața unui teatru marginal din New York. Citisem afișul, nu mai erau bilete și m-am gândit să-l aștept la ieșire, tot repetîndu-mi în gînd întrebarea ce voiam să-i o pun. Am avut norocul să-l văd. Actorul a crezut mai întîi că vreau un autograf ca toți ceilalți din jurul meu și a fost mirat că cineva îi adresează o întrebare: „De ce acceptă o vedetă de talia lui, desigur foarte solicitată la Hollywood, un angajament într-un teatru atît de modest?” Al Pacino a rămas surprins, cu stiloul în aer, m-a privit mirat citeva clipe, apoi mi-a răspuns, încercînd parcă să-și răspundă sieși. „Probabil, pentru că fără public, fără să simt respirația, tăcerile, rumoarea dintr-un teatru — oricît de modest ar fi el — m-aș dezumaniza. Aș ajunge o mașină, un aparat ca cele care mă înconjoară pe platourile de filmare. Un actor ca mulți din Hollywood-ul de azi”. Al Pacino juca de două luni, în fața a cel mult 3—400 de spectatori. Răspunsul a sunat ca o mărturisire, ca o confidență. Nu dădea un „interviu”, nu vorbea cu un ziarist, ci cu un simplu spectator. Și vă asigur, nu m-am gândit că voi

face cîndva publică această întîlnire. Ea mi-a prilejuit atunci un contact uman de care aveam și eu aștia nevoie la New York, într-o lume parcă marcată de grabă, de alergătură, de interesul imediat, de spectaculos și mai puțin de adevărul lucrurilor. În seara aceea, parcă mai singur... m-a cuprins dorul de casă și am dorit să iau contact cu ai mei. La telefon, am aflat o veste care mi-a tăiat răsufarea, vâ roșă credeți. Sosise acasă o telegramă de la Montreal, prin care mi se anunța Marele premiu. Întîi nu mi-a venit să cred. Am întrebat dacă e sigur Marele premiu sau un altul... Apoi, dacă nu e cumva o farsă de-a lui Matty, o șotie cum ne facem aproape zilnic. Eram neîncercător și surprins, pentru că vizitasem pavilionul de la Montreal ca simplu turist și mi-a trebuit foarte mult timp să-mi descopăr caricatura între cele 800 de desene expuse acolo. E o manifestare deschisă numai profesioniștilor — fiecare expozant (invitat) — participînd cu o singură lucrare.

— Să revenim la New York, în sala de expoziții a Bibliotecii române...

— A fost prima expoziție românească de caricaturi pe care o vedea publicul american. Pentru organizatori, o experiență insolită. Firesc, se întrebau dacă vor avea sau nu public. Am expus 60 de caricaturi — desene umoristice ar fi denumirea mai exactă — și 40 de desene, portrete de animale, „posibili eroi ai filmelor de animație”. Pe un panou erau citeva pagini din revista „Cinema” 1939. Pregătisem vernisajul cu multă grijă — de emoții ce să mai vorbim? Seara nu puteam dormi din cauza unor instrumentiști: repetau încontinuu. Reluau aceeași partitură — muzică preclasică. Într-una din seri, în halat și papuci, am bătut disperat la ușa lor. M-am trezit în fața unor tineri care s-au recomandat: formația „Musica Nova” din România. I-am întrebat dacă nu au și altceva în repertoriu: „Nu! mi-au răspuns. Dar de ce?” Le-am spus cine sînt, de ce mă aflu acolo și i-am invitat la deschiderea expoziției, să cînte. De acord? O.K. I-am rugat să găsească o piesă potrivită cu caricaturile mele. A doua zi m-au invitat s-o ascult: o parodie la muzica clasică, scrisă de Antol Vieru. Le-am propus să intre în expoziție ca simpli vizitatori și rînd pe rînd, să atace citeva măsuri, să încropească din mers, formația și muzica. Chiar așa s-a întîmplat la vernisaj. Era într-o vineri. În ziua aceea a plouat tot timpul. Eram destul de nefericit: Știam ce înseamnă ora 18, oamenii ies de la slujbă la orele 16 și pleacă acasă. În New York distanțele sînt enorme și nu se circula cu mașini particulare, parcare fiind o mare problemă. Ploaia a încetat cu citeva minute înainte de ora 18. Am coborît din hotel, m-am îndreptat spre clădirea expoziției, înăuntru nici tipenie. Doar eu și organizatorii, în ochii cărora citeam jena că presupunerile lor se adevăreau. Primul au venit instrumentiștii mei și sala fiind goală, au început să repete. Încet-încet, pe nesimțite, oameni necunoscuți, americani și români stabiliți de multă vreme acolo, au început să se perinde prin sală. La un moment dat nu se mai vedeau desenele de mulțimea din fața panourilor. Caricaturile erau fără cuvinte, lucru mai puțin obișnuit pentru publicul

american. Am ascultat o propunere din public și am început — trecînd prin fața desenelor — o improvizație umoristică, nu explicații ci comentarii pe marginea lor. Cînd a apărut ambasadorul țării noastre la O.N.U., sala era arhiplină iar eu eram în plină desfașurare. Cred că se stabilise o atmosferă plăcută, intimă, cînd deodată au început să se audă pianul și vioarele... Fără nici un fel de protocol, oamenii s-au așezat pe jos, care pe unde putea. Au ascultat muzica și au aplaudat îndelung concertul improvizat. Tre-cuse demult ora închiderii și nimeni nu se gîndea să plece. Așa că Musica Nova și-a cîntat aproape tot repertoriul... Expoziția a rămas deschisă două săptămîni. Nu putusem să fac nici un fel de publicitate în ziare. Totul costă, și costă enorm. Spre surpriza mea, citeva zile înainte de închidere, am primit vizita unui redactor de la „New York Times” care mă invita la redacție cu desene. Aici au reținut vreo 10, mi s-a spus că vor apare în cursul anului. Era un privilegiu, pentru că sînt destul de mulți caricaturiști care nu pîtrund acolo. Au mai întîi nevoie de notorietate.

— Noi vă felicităm pentru premiu, și pentru că știm că în afara filmelor satirice adresate adulților, continuați să lucrați în prezent la serialul „Miha-

Un pariu cu eternitatea.
(Nell Cobar pe
Bulevardul Hollywoodului)



ela” vă propunem ca într-o viitoare discuție, să aflăm unde, și cum a apărut fetița de la televizor, de la care a învățat o întreagă generație de copii să facă „pal”.

Interviu realizat de
Roxana PANĂ

De
ce
și
cum
captează
filmul
sensibilitatea
miliardelor
de spectatori?

film și societate

acea capacitate uimitoare de a influența sensibilitatea a miliarde și miliarde de spectatori, făcând din film un produs tipic al epocii noastre, un eveniment social de primă dimensiune. Această stare de lucruri iese, după părerea mea, de sub incidența strictă a esteticului. Cadrul general al filmului se înscrie sub alte linii de influență, cultură, economie, emancipare socială, iar fenomenul în sine se subsumează unei noțiuni mai largi, confuze și nedefinite, noțiunea condiției umane într-un spațiu istoric dat. Homo cinematographicus nu este nici ficțiune, nici inovație lingvistică, ci reflectarea unei realități psiho-motoare, care a modificat comportamentul la nivelul individului. Ceea ce interesează în mod deosebit este de a găsi răspuns la întrebarea: „de ce și cum” o tehnică de comunicație (în versiune modernă filmul este un vehicul de informații), de distracție și educație a fost acceptată și asimilată de întreaga omenire? Fiindcă, spun sociologii, omenirea are capacitatea să se întrebze și dreptul de a accepta sau de a respinge.

Filmul, un copil prost crescut

Într-o seară de octombrie a anului 1931, din inițiativa președintelui Statelor Unite, Herbert Hoover, lumina electrică a fost stinsă timp de un minut și jumătate. America aducea un ultim omagiu eroului său național, Thomas Alva Edison, omul care, cu o jumătate de secol înainte, crease becul cu incandescență. Celebrul inventator, de 84 de ani, lăsa în urma sa 1100 brevete de invenții, dar pentru

De la galaxia Gutenberg la galaxia Lumiere

Arta filmului aparține, exclusiv, secolului al XX-lea. În limbajul curent a fost notată cu cifra 7. Teoreticienii au încercat să justifice succesiunea numerică mai mult dintr-o necesitate de logică elementară, pentru a-i conferi rădăcini și continuitate în raport cu artele vechi, tradiționale, un fel de blazon genealogic care să o impună în ochii opiniei publice și, cînd terenul a fost pregătit, aceasta se întîmpla prin 1911, Ricciotto Canudo lansează erezia — și ereziile se legitimează cu ușurință — că filmul este o artă de „sinteză totală”, evident, sinteza artelor premergătoare. Privit în perspectiva timpului, „Manifestul celor șapte arte” rămîne o simplă galanterie? Nu, categoric nu! În venele filmului nu curge singe albastru transmis de la artele „nobile”, iar mult discutata sinteză totală este, mai de-

grabă, o formulă de politețe la adresa unei arte plebeie, cel puțin la începuturile ei. Poate, mai corect ar fi termenul de artă mozaicată, caleidoscopică sau ceva asemănător, care împrumută cite ceva, puțin și fragmentar, din literatură, teatru, pictură etc.

Filmul, un produs tipic al epocii noastre

Mai important este să deslușim originile și cauzalitatea cinematografului, evoluția lui surprinzătoare, spectaculoasă, implicațiile psihologice și

viitorul filmului unul singur, becul cu filament de cărbune, sursa de lumină a aparatului de proiecție Kinetoscop, era o premisă „să facă fotografia vie, mișcătoare”, acel „Motion pictures”, ce avea să uimească lumea unui sfîrșit de secol. Pentru că, să fim bine înțeleși, arta aceasta misterioasă și fascinantă, cinematografia, este un joc subtil între două elemente contradictorii: întinericul natural, obscuritatea salii și lumina artificială proiectată pe ecran, filtrată printr-un suport de imagini individuale, filmul, o bandă de celuloid sensibilă la lumină fabricată tot de un inventator cunoscut, George Eastman. Și grație acestei combinații de fizică și chimie, spectatorul ce introducea o monedă de 5 cenți în Kinetoscop, un fel de dulap cu un ocular, putea să vadă mici scene mișcătoare: **La bar** (1893) și **Execuția re-**

ginei Mary a Scoției (1895). Aproape simultan W. Friese-Green și Robert W. Paul în Anglia, frații August și Louis Lumière (simbolic numele, frații Lumină) în Franța realizează același lucru cu mijloace diferite.

Trei spectacole, trei demonstrații publice, anunțau un eveniment ieșit din comun: kinetoscopul lui Edison și expoziția mondială de la Chicago (1895), animograful lui Paul și prezentarea curselor de cal din Anglia, derby-ul din Epsom, la varietelul Olympia din Londra (1896), Cinematograph-ul fraților Lumière și reprezentarea de la Grande-Café din Paris (28 dec. 1895). Cinematograful se născuse în America, Franța și Anglia (mai ales în Franța, pentru caracterul său de spectacol) la cumpăna dintre două veacuri, pregătindu-se să ia cu asalt secolul XX. O artă bizară, controversată și scandaloasă până în zilele noastre. În 1920, când Louis Lumière a fost ales membru al Academiei de științe franceze și declara spirital: „filmul este un copil prost crescut, fiindcă are mai mulți tați”, savantul se referea, de bună seamă, la paternitatea invenției. Dar, ironie a soartei, filmul a rămas, consecvent, un copil prost crescut, nu atât pe considerente de filiație, ci pentru că o artă capricioasă, extravagantă și dominatoare a cultivat, în mod fatal, aroganța și lipsa de manieră.

Filmul ca fruct al inteligenței tehnice

Pentru moment, să consemnăm un adevăr fundamental pentru arta filmului. Cinematograful n-a apărut în arena artelor fiindcă era nevoie de el. A apărut fiindcă a fost inventat, iar tehnica a fost în măsură să fabrice echipamente și pelicule fotosensibile. Cinematograful anului 1895 nu răspundea, neapărat, necesităților specifice unui anumit tip de societate. Incontestabil, mai devreme sau mai târziu s-ar fi ajuns tot aici sub presiunea „motorului tehnologic”, care pentru film înseamnă dezvoltarea fotografiei (Niépce, Daguerre, Talbot, Archer, Vogel, Ducos du Hauron), perfecționarea instrumentelor de înregistrat mișcarea (Marey, Horner, Raynaud, Demeny etc.), descoperirile în domeniul psihofiziologiei ochiului (Young, Helmholtz). Repet, filmul este fructul inteligenței tehnice și, până în zilele noastre, inovația tehnică a fost premergătoare actului artistic, mijloacelor de expresie și limbajului cinematografic. Cum avea să afirme Jean Epstein, avangarda filmului a fost, dintotdeauna tehnica și „arta nu se produce decât după aceea, dacă poate”.

Firește, au existat și esteticieni care au teoretizat contrariul și anume că filmul s-a născut dintr-o necesitate artistică. La începutul secolului al XX-lea, pictura și sculptura, teatrul, dansul se îndepărtează de stilul tradițional, caracterizat ca o „desprindere

de realitate”, pierzând contactul cu lumea obiectelor perceptibile la care sint acordate simțurile și sentimentele noastre, „căutând realitatea în lumea abstractă”. Rudolf Arnheim trage linie și conchide: „fotografia în mișcare a fost o victorie tirizie în lupta pentru captarea realității concrete”. Fără îndoială, există un dram de adevăr în această demonstrație, dar „realitățile concrete” erau, de fapt, de ordin economic și social, mai puțin de natură estetică. Așa cum observă Gilbert Seldes, prin anii '20 oamenii care făceau filme nu erau esteți ci mici oameni de afaceri cu o brumă de cultură și cu aceleași gusturi ca și publicul lor de început. Cinematograful a apărut ca o curiozitate, un instrument accidental al educației rudimentare, cu alte cuvinte, ca orice altceva în afară de o formă a artei. Abia mai târziu, scrie un istoric al culturii, Lloyd Morris, familiarizați cu spectacolul cinematografic, spectatorii au devenit „critici tehnici și artistici”, care băteau din picioare a dezaprobare când imaginile de pe ecran tremurau prea tare, când actorii erau prea stângaci sau povestea prea banală. O, tempora! O, Morris! Parcă astăzi, cum e?

Mersul la cinema

În câteva decenii, dominate de comedia naivă și dramoleta suavă, filmul devine familiar pentru milioane de oameni și în vorbirea curentă se instalează, definitiv, expresia „mersul la cinema”, semnificând o obișnuință și o atitudine generalizată față de cinematograful, o trebuință extinsă la nivel macrosocial, față de un tip de spectacol, care oferea ispita unui realism magic, a unei capacități neobisnuite de a face scenele vii, intime și accesibile. Creșterea demografică și urbanizarea, asociate cu industrializarea și exodul a milioane de indivizi de la sat la oraș, favorizează atragerea unui public mereu proaspăt, format în majoritate din oameni simpli, dezrădăcinați, însingurați, care în loc să mai meargă la biserică vin la cinema, unde participă la un alt ritual, magia de umbre a filmului, ce le satisface sentimentul de colectivitate, instinctul de solidaritate. Cinematograful capătă astfel, pentru masele populare, dimensiunile unui templu al artei, pe care minți întreprinzătoare aveau să-l convertească în comerț și industrie. William Fox intuiește precis rentabilitatea afacerii și se hotărăște să construiască nu un templu ci o catedrală de 10 milioane de dolari: „Cathedral of Motion Pictures”, primul palat cinematografic de 4000 locuri. Din această clipă, filmul va evolua triumfal pe calea nelimitatelor sale posibilități, posibilități uimitoare pentru spectatorul de rând, atîta vreme cît tot ce se poate crea pe ecran, oricît de absurd, de imposibil, de neimaginat, este perceput ca o realitate fizică incontestabilă, verificată de simțul văzului și al auzului. Omenirea intra în era audiovizualului. Individul comunica cu ecranul. Se naște homo cinematographicus și, odată cu el, un nou model de comportament și participare.

Mesajul este mediul

În fond, care sint mutațiile socio-culturale? O soluție ar fi să constatăm că apariția unui nou sistem de comunicație, în cazul nostru filmul, determină, în mod esențial, o nouă ordine de valori într-o civilizație. Ideea dominantă ce se desprinde din opera canadianului Marshall McLuhan, evoluția civilizațiilor în funcție de mijloacele de comunicație este aceea că „mesajul este mediul”. În alți termeni, ceea ce interesează, când se are în vedere viața socială în ansamblul ei, nu este conținutul mesajului ci, mai ales, modul de transmisie utilizat, așa-numitul mediu, sistemul tehnic care asigură difuzarea conținutului. Și mai simplu încă, aceasta înseamnă că filmul, sau televizorul, sau radio-ul sint mesajul însuși, iar cultura difuzată de cinematograful este transformată chiar de organul de difuzare.

Dacă e să dăm crezare teoriei lui David Riesman, devenită, de altfel, clasică și acceptată de mulți gânditori, după care viața socială a cunoscut trei vîrste și o punem în raport cu sistemele de comunicație, atunci societatea tradițională și tribală se definește prin folosirea organelor naturale de expresie și a tuturor simțurilor, cu alte cuvinte „mesajele sint vorbite sau mimate”. Cea de a doua vîrstă, „Galaxia Gutenberg”, dominată de scris și tipăritură, se caracterizează prin „raționalism, individualism, gândire stereotipă”. Dimpotrivă, cea de a treia vîrstă a civilizației noastre (și sintem abia la începutul ei), condiționată de noi sisteme de comunicație printre care și cinematografia, obligă, într-o primă fază, la un „mod de existență colectivă”, ce schimbă esențial, după McLuhan, toate datele vieții culturale, sociale, morale, estetice. Individul descoperă în film idealul devenirii sale ca om, sentimentul participării la comunitatea umană, iluzia emancipării. Subliniez, în primă fază, deoarece noile tehnici ce permit reeditarea spectacolului cinematografic la domiciliu, sub formă de videocasete sau videodiscuri, vor favoriza, probabil, în viitor reacții exact contrarii, care, după Jean Cazeneuve, ar fi „închiderea în sine” sau „particularismul”. Deocamdată, filmul rămîne în societatea modernă arta cu cea mai largă deschidere, pentru că dintre toate artele cinematografia este, vizual și auditiv, cea mai perceptivă. În această nouă viziune, Christian Metz argumentează supremația filmului prin aceea că „mobilizează percepția după un mare număr de axe” și, astfel, „înglobează semnificativul celorlalte arte”. Nu este vorba, deci, de sinteza celor șase arte, ci de superioritatea cantitativă a registrelor de percepție în raport cu fiecare artă în parte.

La șapte decenii după apariția filmului manifest canadian, filmul și-a făcut teoria despre sine, despre conexiunile cu artele învecinate, despre impactul cu societatea globală și individual specializat în cinema. Din motive lesne de înțeles ne oprim aici. Mai sint și alte aspecte, de-ar fi să

pomenim de o întreagă școală pariziană de cercetători ce se ocupă intens cu studii de psihanaliza spectatorului, imaginii de film etc. Roland Barthes, de exemplu, analizează condiția hipnotică a sălii obscure, „reveria crepusculară” a spectacolului, aspectul freudian al imaginii proiectate ș.a.m.d. Ce înseamnă, de fapt, această acumulare impresionantă de date și cunoștințe teoretice, fie ele și discutabile sub raport științific? Că filmul, artă, spectacol, sistem de comunicație, instrument de influențare în masă etc. și-a fundamentat, sau este pe cale să-și fundamenteze, propria sa ideologie în contextul mijloacelor mass-media.

Filmul „generației vizuale”

Revenind cu picioarele pe pământ, să consemnăm faptul că filmul contemporan tinde să se îndepărteze de structurile sale originare și asistăm la un întreg proces de remodelare. Continuând, în parte, să povestească mulțimilor poveștile de odinioară, cinematograful devine din ce în ce mai conștient de propriile lui mijloace de expresie, se îmbogățește ca limbaj, se rafinează și încearcă prin cițiva artiști de excepție, puțini dar autentici, să

iasă din schemele tradiționale. Impulsul pleacă și de la o altă realitate. Majoritatea spectatorilor aparțin categoriei de vîrstă între 16 și 25 de ani; cinematograful a dobîndit o „piață tină”. Homo cinematographicus s-a convertit în Juvenis cinematographicus. Pentru a cîștiga simpatia tinerețului, filmul experimentează formule de redare a atitudinilor și emoțiilor contemporane, într-un limbaj care are propriile lui ritmuri și nuanțe moderne. La fel cum rockul a dus muzica ușoară dincolo de schemele convenționale, tot așa noul cinematograful, declară profesorul californian Arthur Knight, „s-a rupt de structura convențională” a scenariului, de tehnicile clasice ale aparatului de filmat și ale montajului. Sau cum spune Godard, filmele au un început, un mijloc și un sfîrșit, dar nu neapărat în această ordine.

Generația tină care nu a crescut odată cu cinematograful, ci dimpotrivă și-a petrecut un număr amețitor de ore privind filmul la televizor, generația anilor '60, generația „vizuală”, generația lui Mac Luhan formată la școala mijloacelor de comunicare în masă, cerea un alt tip de film, pentru că percepțiile ei nu mai erau „liniare”, cum ar fi din lectura cărților, ci asimilări simultane ale unei scene întregi. Ca urmare, ritmul de montaj a trebuit să fie accelerat și, mulțumită acestei generații vizuale (oare Dan Pita, Mircea Veroiu, Mircea Danieluc,

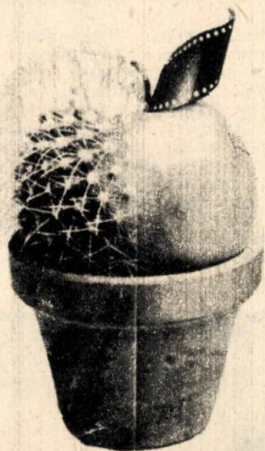
Nicolae Mărgineanu, Florin Mihăilescu, Călin Ghibu, Iosif Demian și alții nu fac parte din această generație?) întreaga sintaxă a ecranului a suferit o schimbare profundă. Astfel filmul, cea mai vie dintre arte, este în plină evoluție. Funcția sa estetică și educațională va cîștiga în eficiență culturală, atîta timp cît filmul va fi rîcordat la formația și aspirațiile omului de la sfîrșit de secol XX, cu necesitățile sale de intimitate și evadare, de proiectare și identificare, de cunoaștere și creativitate. Cu o condiție; filmul nu trebuie impus spectatorilor cu aer de instrucție oficială, ci cu subtilitate și rafinament, sub masca discretă a spectaculosului, a divertismentului ofertant. Numai așa, „mersul la cinema” constituie baza cea mai sigură pentru atragerea publicului, dezvoltarea simțului civic și artistic. Departele de orice supraveghere, scrie Pauline Kael, în întinericul sălii, „unde nu ni se cere nimic și sîntem lăsați în pace”, eliberarea de obligații și constrîngerii permite să ne faurim propriile noastre reacții morale și estetice.

Este vorba, după spusele distinsei cronice, de simțămîntul eliberării de onorabilitate.

Constantin PIVNICERU

Noul cinematograful s-a rupt de structurile convenționale
(Florinda Bolkan în *Anchetă asupra unui cetățean mai presus de orice bănuială*)





1. Filmul ca artă de a povesti
2. Filmul ca oglindă a realității sociale
3. Filmul ca modalitate de confesiune

1. Filmul ca artă de a povesti

Cu siguranță, atunci când s-au apucat să povestească folosind unelele noii descoperiri, pionierii celei de-a șaptea arte nu bănuiau în ce jungla, în ce labirint de triumfuri și catastrofe, de soluții tehnologice și artistice care să pară uluitoare o clipă pentru ca în cealaltă să fie compromise și aruncate la coș ca fiind desuete, în ce hățis de pedestale ale gloriei amestecate cu capcanele cele mai crude și mizere aveau ei, acești pionieri atât de candidi și entuziaști să-și arunce urmașii. Sigur, escaladând pantele ficțiunii, ale basmelor și istoriilor care de care mai spectaculoase, cinematograful, urma instinctiv drumul firesc ce îi era destinat: acela de a deveni cel mai perfecționat mijloc de povestit al unui veac în care cuvântul **tehnologic** spune aproape tot. Prin poveste filmul a devenit, curînd, popular, iubit și urit, stîmînd vise dar și probleme, unei impresionante părți din populația globului pămîntesc. În același timp a devenit o artă din ce în ce mai pretențioasă cu sine însăși și slujitorii ei, un cosmos cultural demn de stimă și interes.

Și, în fond, despre ce povestește cu predilecție acest cinematograful? Simplitate: toate poveștile lumii, cele care s-au spus, se spun ori se vor născoci de-acum încolo. Filmul, ca artă a poveștii, a luat toate basmele de la capăt, istorisindu-le pe înțelesul oamenilor care, deși trăiesc în plin secol al științei, al unei științe care a răsturnat imaginea vechii lumi așa cum o știau bunicii, nu au încetat prin aceasta să aibă nevoie stringentă de un mod de comunicare atât de vechi și totuși atât de complex care este al narațiunii. Pentru a putea găsi firul Ariadnei în acest munte atât de impunător al ficțiunii a trebuit să facem apel la un criteriu de ordonare care pe de o parte să cuprindă în sine toate poveștile, pentru a nu ține parte numai unora lăsînd altele pe nedrept, afară, pe de alta deci atât de cuprinzătoare

Filmul a luat toate basmele de la capăt și le-a repovestit pe înțelesul unui public imens

unealta noastră critică trebuia să se dovedească capabilă să împartă echilibrat și eficient diferitele grupe de povești. Iată de ce am apelat la o relație de maximă generalitate, în același timp extrem de complexă și nu anțată: raportul om-societate. Fie că vrem ori nu, orice poveste își are subiectul principal între oameni, despre om și lumea pe care acesta o trăiește, o descoperă, în care se integrează sau pe care o construiește, o modifică și o creează clipă de clipă prin muncă și gândire.

Vom avea de aceea un soi de povești, în care omul călătorește către sine, se descoperă și se definește în mijlocul lumii pe care o trăiește pentru a cunoaște și a se lămuri cu una din cele mai tulburătoare întrebări cu care a fost confruntat vreodată: Cine este el, persoana umană?

Ajungem, în al doilea rînd, la istoriile în care viața, destinul, mediul social, conjunctura — ori cum vreți să-i spuneți — aduc individul către ea, îi

dirijează existența, îi pune probleme și îl silește să răspundă.

În sfîrșit, un al treilea grup de istorii sînt acelea în care cei doi factori se arată în egală măsură activi, opunîndu-se și confruntîndu-se nu de puține ori cu cerbicie.

Iată deci trei direcții mari în care spiritul și imaginația cineaștilor și-au putut dezvolta în vole îndeminarea și inventivitatea. Să vedem și cîteva din operele ce ilustrează aceste drumuri:

Omul față în față cu sine însuși

Nu s-a subliniat poate deajuns rolul călătoriei ca acumulare de experiență, ca avans, escaladă și poartă a propriei personalități. Întreg periplul lui Ulisse pînă la reîntîlnirea cu Penelopa nu-i un șir de aventuri gratuite ci drumul greu, istovitor al regăsirii pe sine. În literatura noastră Darie, eroul lui Zaharia Stancu, este un astfel de erou rătăcitor, pe care filmul lui Andrei Blaier, **Prin cenușa imperiului**, îl surprinde într-una din etapele dramatice ale călătoriei. Aventura lui Darie (Gabriel Oseciuc) nu este atât geografică cît cu adînci implicații umane. Alături de Diplomat (Gheorghe Dinică într-unul din marile sale roluri), el străbate ceva mai mult decît spațiul Balcanilor și pășește pe teritoriul înspăimîntător al războiului. Un fel de coborîre în infern în care caracterul oamenilor este mai limpede decît de obicei, gesturile mai transante, vecinătatea morții creînd în fiecare din eroi o furie nestăvilită de a trăi. Un șir de întîmplări contradictorii, înlînirea cu oamenii de toate soiriile, de la suflatul limpede și eroic al revoluționarului (Cornel Coman) la cel abject al Diplomatului, de la singurătatea femeii din orașul pustit de război (Irina Petrescu) la barcagiul bulgar care-i va trece Dunărea și va muri primînd drept plată pentru asta, de la Diplo-

mat, un ban de aur fals, toți acești oameni și aceste fapte se adună într-o sumă care va intra în experiența de viață a tânărului Dariu. Maturizarea sa vine o dată cu capacitatea de a-și asuma aceste date existențiale, putând, în funcție de ele, să-și găsească propriul drum, pe care finalul filmului îl sugerează a fi cel al revoltei sociale. Alături de acest titlu clasic astăzi al filmografiei românești, un alt film **Inghițitorul de săbii** reface suma acestei experiențe dintr-un unghi diferit, opus chiar. Personajul înghițitorului de săbii (interpretat de Mircea Albulescu) se află la apusul existenței. Apus punctat și prin naiv-

Tot un ținut arid, în care stăpânește ciurma și superstiția, traversează, în drumul lui spre casă și Antonius Blok într-un ev mediu plin de spaime și nenorociri, așa cum îl vede Ingmar Bergman în al său film, care l-a făcut celebru în întreaga lume, **A șaptea pecete**. Filmul e un drum către moarte, un drum de-a lungul căruia Blok, cavalerul cel îngiterent dar cu minte iscoditoare, se întreabă din ce în ce mai neliniștit, în cele din urmă disperat, ce anume răscumpără pentru om inevitabilitatea dispariției lui de pe fața pământului? Blok întreabă, scotocește, de pe poziția unuia care l-a pierdut pe Dumnezeu și încearcă să-și

în paralel cu acea atenție care vrea să sugereze alternative, adică continuitatea vieții dincolo de spaime și primejdii.

Problema singurătății umane va fi reluată de atunci de regizori în multe filme astăzi considerate opere de referință ale cinematografului contemporan: **Fragii sălbatici** (o călătorie a unui bătrân profesor în propria tine-rețe în căutare aceluiași adevăr care să dea sens vieții); **Persona** (o stranie capodoperă a transferului de personalitate alternativă ca limită a lipsei de comunicare) ori mai nou **Oul de șarpe** (în care dezlegarea misterului uciderii fratelui nu rezolvă pentru



Drumul — ca modalitate de acumulare a experienței (Gabriel Oseciuc în *Prin cenușa imperiului*)



Un alt periplu pe calea cunoașterii (Mircea Albulescu în *Inghițitorul de săbii*)

tate, candoarea privirii copilului prieten, care este martorul ultimelor sale peregrinări. Amintirile lui sînt un bilanț amar și cenușiu al unei vieți care a părut a fi frumoasă dar care în fapt se dovedește a fi goală. Ca experiență a eșecului, filmul lui Alexu Visarion, inspirat de scrierile lui Alexandru Sahia, alcătuiește o interesantă meditație a distanței care se creează aproape pe nesimțite între ceea ce este viața în mod concret și ceea ce ne închipuim noi despre ea. Semnificativă e în acest sens întâlnirea dintre erou și echilibrist (Ștefan Iordache), amindoi decăzuți dar trăind cu amintirea încă vie a succesele trecute, păstrînd în ei acea naivitate sfîntă a copilului care-și închipuie că lumea începe și se sfîrșește cu el. Un ironic final ne arată lucrurile echilibristului mort de tuberculoză scoase la mezin într-o tabără imundă de unde „Inghițitorul” le răscumpără sacrificîndu-și economiile, superb gest mai ales în inutilitatea lui aproape umiltoare.

cistige un nou centru al existenței. Fără el, Antonius Blok este un om singur în fața necunoscutului. Jocul de șah cu Moartea, frumoasă metaforă bergmaniană, atît de modernă și totuși atît de în spiritul misterelor medievale, este o falsă înfruntare pentru că Blok nu are arme suficiente pentru această luptă. Arma cavalerului ar fi un răspuns la întrebările cu care el își asaltează pe cei înfrinși în jur. Dar nici unul nu-i poate spune nimic, tot fiind prinși în aceeași capcană, inundăți de aceeași spaimă și dilemă. Opoziția dintre viu și neînsușit, pe care Bergman o găsește atît de sugestiv în aceea că Antonius Blok este avid de cunoaștere, întrebător și mereu deschis noului, în timp ce moartea este „lipsită de cunoaștere”, cum recunoaște la un moment dat, etern nemiscată și indiferentă, rămîne prin această tăcere nerezolvată. Poziția autorului nu este însă aceeași cu a eroului. Familia de actori, Jof și Mia împreună cu copilul lor, este urmărită

erou problema izolării, în care umanitatea ca individualitate se află într-un univers pornit spre coșmarul fascist.

Interogația fără răspuns

Pentru cinematografia occidentală acest tip de film al interogațiilor fără răspuns, ca simptom al crizei de conștiință în care se află omul societății capitaliste avea să producă opere cu larg ecou, această temă aflîndu-se în centrul operei unor cineaști ca Orson Welles (**Cetățeanul Kane**, **Doamna din Shanghai**) ori Antonioni (**Aventura**, **Deșertul roșu** și mai ales **Blow-up**). Într-un subiect similar cu cel din **Blow-up**, Coppola avea să închidă

perfect cercul din jurul individului în **Conversația**. Detectivul său nici măcar nu mai are acces la adevărul pe care singur îl descoperă sau, cine știe, îl provoacă inconștient.

Să nu înțelegem prin aceasta că numai aceste subiecte sumbre își găsesc locul în cadrul acestei direcții care ar fi totuși una a adevărului, a cunoașterii luminoase aducătoare nu rareori de un orizont plin de optimism și de seva vieții. Filmele despre tineri, ceea ce în proză se definește prin „bildungsroman” sînt în genere purtătoare acestor subiecte deschise, în culori optimiste. Să amintim aici în primul rînd cel mai de seamă film al lui Vittorio de Sica, **Miracol la Milano**, în care o întreagă comunitate de oameni năpăstuiți și mizeri redescoperă frumusețea vieții alături de adolescentul ațit de candid și fermecător care știe să aducă cu el, printr-o ironică minune, bucuria vieții. Un ciclu întreg al descoperirii lumii prin ochii copilăriei realizează la noi Elisabeta Bostan cu al său vestit **Năica**. Dealtfel acest subiect al tînrului aflat în pragul vieții în căutarea unui drum, avea să fie mereu reluat în cinematografia țărilor socialiste. Pentru Wajda, tema **Fermecătorilor inocenți** și **Generației** ori din celebrul **Cenușă și diamant** revine peste ani, în haine contemporane într-un film recent văzut pe ecrane, **Domnișoarele din Wilko** în care adevărul despre existență este căutat în trecut, într-un timp miraculos al melancoliei și iubirii. Dar răspunsul înfriză, în timpul iremediabil pierdut...

Cu o frumoasă metaforă a zborului, tinzînd către absolut, își coagulează și regizorul bulgar **Hristo Hristov** ideea filmului său **Bariera**. Dincolo de cenușul cotidian care ne înconjoară și de cele mai multe ori reușește să ne înghită, să ne anihileze instinctul aventurii, al necunoscutului, zborul incredibil dar în fond ațit de dorit de subconștientul fiecăruia dintre noi — să nu uităm că aproape toți copiii visează că zboară, și că mai de demult ori mai de curîd am fost cu toții copii — acest zbor al tinereții — deci, trezește la viață părți ascunse ale sufletului omeneș. Și cît de bine știe să joace Smoktunovski neîncrederea și mai apoi drumul acestei regăsiri terminat printr-o iarăși prăbușire — concretă, a tinerii, și interioară a maturului — om așezat și cu tabieturi bine bătute în cuie. Și pentru că ne-am apropiat prin subiect, cred că merită să amintim aici, pentru calitățile lirice, un film care poate fi inclus în aceeași categorie a „descoperirii drumului în viață”, **Anotimpuri**, al lui Savel Stipol, și foarte serioasa peliculă a lui Andrei Blaier, **Diminețile unui băiat cuminte**.

Dintre creatorii contemporani cel care mi se pare a fi reușit să meargă cel mai departe pe această cale a dezvăluirii interiorității umane este Andrei Tarkovski. Dacă **Solaris** este filmul despre limita căutării acestui adevăr interior, **Oginda** adîncește căutarea către substratul unei copilării, al cărui cosmos, omul matur îl străbate din nou cu egală uimire regăsind capacitatea de a se mira, de a se implica și umaniza în suma experiențelor trăite, următorul film ajunge, pe drumul ațit de ispititor dar și periculos al parabolii la o concluzie a acestei căutări. **Căluza**, filmul la care

Melodrama
reprimată
în numele
bunului simț
(Nastassia Kinski
în *Tess*)



ne referim a putut fi urmărit pe ecrane de spectatori noștri. Camera dorințelor către care scriitorul, savantul pleacă conduși de stalker (căluza) mi se pare a fi concretizarea cea mai apropiată a idealului către care omul contemporan fuge fără a ști cu siguranță dacă se numește fericire, reușită, glorie, noroc ori altcuma. Spațiul acestei călătorii este unul eminamente psihic. El își schimbă dimensiunile și aspectul conform stării personajelor. Leit-motivele tarkovskiene (apa, zborul, albul, privirea înapoi etc.) le regăsim aici într-o orchestrare apropiată de perfecțiune. Autorul regăsește în anume scene patetismul și aplecarea către proporțiile imense ale dezlăturii psihice proprii culturii ruse de cea mai bună tradiție pe linia Dostoevski - Andreev - Bunin - Pasternak. Regăsim în acest film o intensitate a trăirilor interioare dublată de o înțelepciune a întrebării de a rămîne, de a ști să rămînă întrebare, mister, taină, o haină frumoasă și ispititoare a existenței care chiar dacă uneori ne sperie, ne apără întotdeauna de cel mai groaznic păcat, al uscăciunii sufletești.

Încercînd să rezumăm, vom spune că această direcție de dezvoltare a

narațiunii, în care omul se caută pe sine, aparține unui umanism modern ce-și reconsideră argumentele care de la Renaștere încocoare nu au încetat să fie reînnoite pentru a se conforma chipului în tot mai rapidă și energică schimbare al lumii înconjurătoare. Conform lumii în care se petrece această căutare, narațiunea poate valoriza ori desființa individualitatea. Accentul social nu poate să dispară, pentru că toată această călătorie are loc în condițiile și reperele impuse de mediul înconjurător. Spre exemplu, datorită termenilor în care are loc călătoria celor doi eroi din **Sperietoarea**, Schatzberg va scoate la lumină o cu totul altă umanitate și un alt mod de apropiere umană decît cel din **Balada soldatului** a lui Ciuhrai. Chiar dacă se referă la individ, la năzuințele și idealurile sale, această tendință a universului narativ, care și-a găsit după cît vedem reprezentanți ațit de prestigioși, nu poate să evadeze din sistemul necesităților și comandamentelor sociale și ideologice chiar dacă ele se află aici cuprinse implicit și nu ațit de evident ca în cealaltă tendință, cumva opusă, cea în care realitatea socială integrează personalitatea umană.



**Artistul
a căutat
întotdeauna
să exprime
presiunea
pe care realul
o exercită
asupra individului**

2. Filmul ca oglindă a realității sociale

Că nu întotdeauna omul doarme cum își așterne și că trebuie uneori să se mulțumească și cu ce găsește o demonstrează cu umor George Roy Hill într-una din scenele celebrului **Buch Cassidy and Sundance Kid** în care cei doi eroi, sături de matrapazli-curii, îngroziți, fără a arăta, de urmărirea teribililor șerifi, se decid să ducă o viață onestă și emigrează în Bolivia. Aici se angajează să transporte salariile unor mineri și, evident, sint atacați de o bandă foarte puțin prietenoasă care le ucide seful și se arată gata să facă același lucru cu ei dacă nu le dau banii. Iată-i pe cei doi obligați să folosească mijloacele la care tocmai renunțaseră, pentru a-și salva pielea. Înainte de înfruntare, Sundance îi șoptește lui Buch: „Tu îi dobori pe cei din dreapta, eu pe cei din stînga”. Buch înghite în sec și-i răspune: „Trebuie să recunosc prietene că până azi n-am mai tras asupra nimănui...” „Grozav moment ți-ai ales pentru mărturisiri!” Și așa cei doi reiau calea violenței care avea să-i ducă la nefastul sfîrșit.

Această presiune pe care realul o exercită asupra individului sub cele mai diferite aspecte și în permanență este o preocupare veche de cînd lumea pentru artiști. Anticii îi spuneau destin și-i puneau să fie motorul tragediei, o botezau coincidență și sfîrneau cu ajutorul ei comedia. Filmul reușește performanța să transpună în hainele sale specifice cîteva din aceste capodopere ale antichității. Cea mai cunoscută publicului nostru este realizarea lui Cacoyannis cu Irene Papas în rolul titular: **Electra**. Tot supuse fatumului mitic sint și cele două realizări de excepție ale lui Pier Paolo Pasolini, **Edipo Re** și **Medea**.

ea. Această aclimatizare a vechilor mituri în formele moderne ale unei arte abia născute demonstrează pe de o parte perenitatea sensurilor unor opere mari, pe de alta, viabilitatea noii arte.

Păstrînd în subtext acest joc subtil și totuși crud al predestinării, filmul lui Roman Polanski, **Tess**, se potrivește foarte bine, ca subiect, demonstrației de care aveam nevoie. Eroina lui Hardy, pe care Nastassia Kinski o întruchipează convingător, este o ființă umană de excepție, un adevărat prototip al calităților pe care societatea victoriană, înepată și încorsetată în prejudecăți, îl cerea de la onorabili cetățeni. Tess se dovedește a fi o adevărată d'Urberville în nobletea sentimentelor, în tară de caracter. Frumoașă, inteligentă și cu o capacitate de a se controla specifică nu mediului mizer în care crescuse ci singelui pe care fără să știe îl avea, eroina primește în față toate loviturile unei societăți care se arată a fi nedreaptă pînă la capăt chiar cu modelul uman pe care, în cunoștință de cauză, l-ar fi decretat a fi cel mai „convenabil”. Ironia lui Hardy, pe care Polanski a as-



**Adaptarea
vechilor
mituri...**

milat-o pînă la identificare, se ascunde în spatele unei demonstrații aparent sobre în care pînă și melo-drama care scoate capul mereu este reprimată în numele bunului simț și al unei pudori anglicane de cea mai bună tradiție. Tess este vîndută de părinți, în numele interesului pe care i-l poartă, devine ibovnica unui d'Urberville de circumstanță, care-și cum-parase titlul cu bani, prin forță și sil-nicie, copilul născut moare pentru ca între Tess și societate el sta ca un adevărat blestem și nici una din cele două părți nu a vrut să se incline, în-torsătura fericită prin idila și căsătoria cu fiul pastorului eșuează din cauza sincerității excesive a eroinei (decît din cauza unei calități), sacrificiul ei, atunci cînd redevine întregînuta lui d'Urberville pentru a-și salva familia de la foame, se transformă în tragedie prin reapariția iubitului. Aparent Tess se autodistruge refuzînd să parvina prin ipocrizie și minciună. Consec-vență întru integritatea caracterului, ea de fapt urmează pas cu pas pre-ceptele moralei și codului de compor-tament pe care societatea engleză îl propovăduia în clipa respectivă. Ironi-că și tragică această consecvență o duce la distrugere

Un foarte interesant raport ind-ivid-societate propune în *Mephisto*, Is-tvan Szabo. Iarăși înfruntarea dintre cei doi poli este aproape exclusă, inocularea cancerului fascist în ca-

racterul lui Hendrik Hofgen petrecîndu-se aproape insesizabil, dar cu pre-cizie.

Anatomia acestei invazii a caracte-rului, prin părțile lui slabe, constituie și latura remarcabilă a acestei peli-cule. Drumul parcurs de tinărul talen-tat și ambițios, inteligent și generos către virful ierarhiei, oferind în schimb — asemeni eroului lui Goethe pe care Mephisto îl corupe — umani-tatea sa, este de fapt destinul tragic al unei generații care a ajutat, indirect cel puțin, apariția fascismului și afir-marea lui ca forță a distrugerii cinice. Hofgen este un om normal pe care insinuantă mașină politică a celui de al III-lea Reich o manipulează cu vir-tuozitate, simpatizantului de stînga, energic și furios devenind pe nesim-țite o canalie de calibru. Semnificativ este momentul în care eroul expune concepția regizorală la Hamlet, un Hamlet arian purtînd în el subtextul doctrinei oficiale cu aceleași cuvinte cu care, mai devreme, făcuse apolo-gia teatrului revoluționar muncito-resc. Deformarea capodoperei sha-kespearene simbolizează ceva mai mult decît deruta unui individ, ea atrage atenția asupra unei primejii generale de natură morală la care orice regim totalitar dispune suflul omenesc, acela al înstrăinării de sine. Artistul din Hofgen se pierde pas cu pas, fiecare compromis însem-nînd o abdicare față de sine. Finalul punctează, poate cam apăsător, dar

exact, deruta eroului față cu imensita-tea mecanicismului distrugător al hitler-ismului.

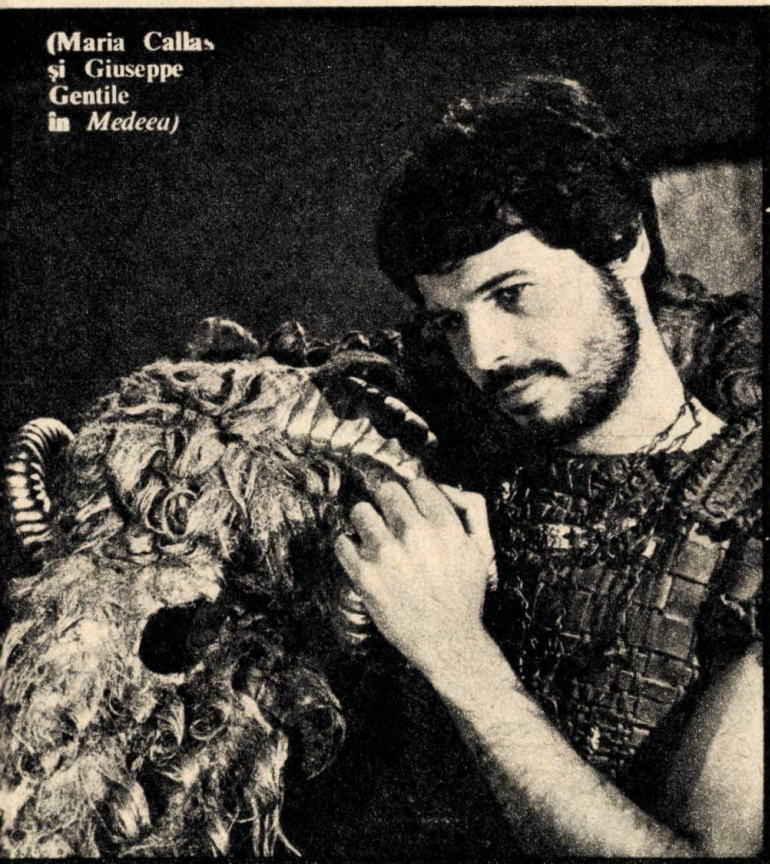
Spectacolul distrugerii personalita-ții umane de către mecanismul reali-tății, pornit să înainteze absurd, și-a găsit cea mai edificatoare expresie în filmele despre război. De la celebrul *Nimic nou pe frontul de vest* (al lui Milestone) la *Pentru țară și rege* (Lo-sey), de la *Cărările gloriei* (Kubrick) la *Pădurea spinzuraților* (Ciulei), cine-matograful nu a încetat să atragă atenția asupra dezagregării caracteru-lui omenesc pe care îl presupune orice luptă armată. Acestei forțe dis-tructive nici o calitate morală nu i se mai poate opune. Între moartea fizică și dezagregarea suflatească, războiul nu lasă prea multe căi de ales.

În sens invers, istoria produce eroi, oameni de care momentul politic ori social are nevoie. Mecanism greu de prins, dar nu mai puțin generos din punct de vedere narativ, această traiectorie a raportului. Realitatea so-cială-individ uman și-a găsit una din-tre cele mai sonore voci la regizorul maghiar Iancso, în ale cărui opere spiritul național și stilul fac corp co-mun în subiecte în care povestea de-colează mereu către metaforă, fapte și evenimentele sînt structurate pe traiectorii predominant lirice. Tema principală a *Rapsodiei maghiare*, spre exemplu, este tocmai această perma-nentă proiectare a destinului indivi-dual în istorie. Eroii iubesc, urăsc, gîndesc și mor implicați în structura istorică care se naște odată cu aceste fapte. Destul de abscons ca expresie, cu un sens aparent excesiv metafori-zat, cinema-ul propus de Iancso merge de fapt în chip lucid către o simplificare a substanței narative la cîteva gesturi fundamentale: iubirea, lupta, sărbătoarea, moartea, suferința sînt leit-motive dispuse asemeni unei coregrafii savante în epoci și con-juncturi istorice pe care le luminează tocmai prin valoarea perenă a acțiuni-lor pe care le presupun.

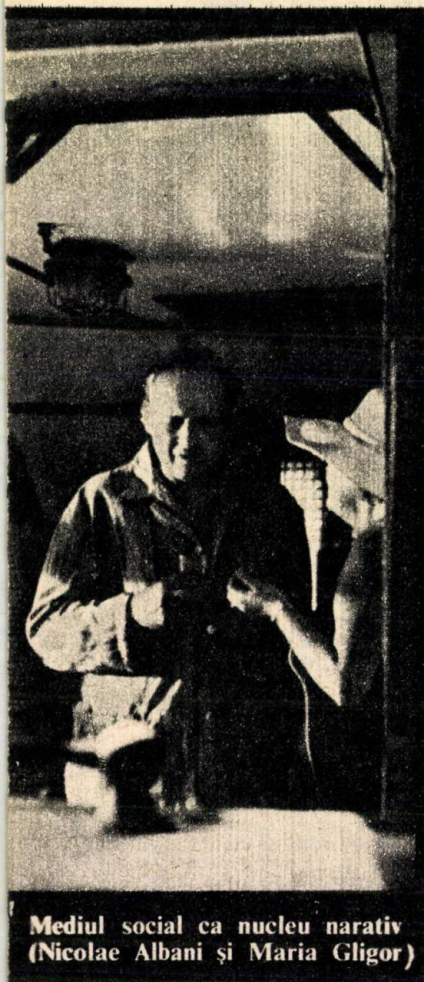
În cadrul unei expresii realist-iro-nice imaginează Gleb Panfilov desti-nul eroinei sale din *Inceputul*, o ba-nală muncitoare în care un regizor cu intuiție vede o tulburătoare interpretă a Ioanei d'Arc. Și iată-o pe modesta fi-nță, cu probleme sentimentale din cele mai comune, proiectată într-un circuit ale cărui mecanisme sînt de-parte de a-i fi familiare. Finalul nu este însă un happy-end. Deși rolul îi reușește mai mult decît bine, succe-sul avînd drept consecință și afișarea unui panou cu imaginea ei, mare cît un bloc cu patru etaje, în centrul ora-șului pe care-l locuiește, eroina este silită să revină la ritmul și problemele existenței sale cotidiane, trecînd, mo-destă și anonimă cu sacsoșele încăr-cate prin fața afișului ce o reprezintă.

Agresivă și decisă să reprezinte un adevăr imuabil pe pămînt se dove-dește a fi personalitatea feminină în pelicula lui Buñuel, *Viridiana*. Agresi-vitatea vechiului partizan al suprarea-lismului nu se dezmințe nici în modul în care își caracterizează eroina, nici în chipul în care concepțiile sale reli-gioase sînt permise de către cei din

(Maria Callas
și Giuseppe
Gentile
în *Medeea*)



jur. Proaspăt eliberată dintr-o mănăstire de maici, aproape împotriva voinței ei, Viridiana dă piept cu lumea profană decisa „să o aducă” cât mai aproape de înfățișarea preceptelor învățate de ea între zidurile așezământului catolic. Buñuel urmărește lucid dar cu o ironie implicită pe care, de câteva ori, abia și-o stăpânește, această aplicare în concret a unor precepte abstracte și ideale. Înconjurată de ceata celor schilozi, de cerse-



**Mediul social ca nucleu narativ
(Nicolae Albani și Maria Gligor)**

tori și bolnavi, pe care vrea să-i aducă pe „calea cea dreaptă”, Viridiana trăiește câteva zile iluzia unei biruințe, aceasta pînă în clipa în care o petrecere cu mult alcool îi face pe cei protejați de ea în schimbul „îndreptării lor către căile sfinte” să își dea în petec, făcînd praf salonul castelului și violîndu-și binefăcătoria. Coborîtă atît de brutal de la înălțimea iluziilor sale, Viridiana își dovedește taria de caracter revenind pe căi ceva mai bătătorite, ale ipocriziei și promiscuității, suportînd conviețuirea cu vărul ei și îngrijorarea castelului în postura unei logodnice care accepta amanta viitorului soț.

**În ramurile
copacului
un urs.
Se uită la
public
și comentează.
În sală, jos,
doi cîini
își șoptesc:
Primul:
Ai mai văzut
urs
care
să vorbească?
Al doilea:
Niciodată!**

Opera cinematografică care mi se pare a fi găsit o superioară modalitate de expresie unei conjuncturi psihice de o atît de mare amploare cum este spiritul național, concretizat într-o conștiință socială specifică și într-o mentalitate atît a epocii cît și a nației respective este **Nunta** lui Andrzej Wajda. Sărbătorea la care participă aici, simbolic, membri din toate păturile sociale ale epocii, este străbătută, în adîncurile umane ale agitației impuse de ceremonial, de o neliniște existențială care se va acumula cu răbdare, fiecare din eroi provocînd-o sau participînd la ea într-un fel personal, pînă cînd cu rigoare și patetism imaginea nunții se va transforma într-o metaforă.

Iată deci această a doua mare categorie de narațiuni acoperind pentru film atît teritoriile vecine cu ele ale artelor mai vechi (vezi tragedia, ecranizările după opere literare remarcabile) cît și acelea ale unor problematice ideologice complexe dezbătînd lucruri grave, stringente pentru cetățeanul secolului XX: războiul, implicarea conștiinței individuale în cea socială, spiritul național etc.

Fie că îi vom spune destin, conjunctură, fatum ori întîmplare, impactul realității sociale cu individul uman în nenumăratele ipostaze pe care le presupune, se constituie ca unul din cele mai fecunde izvoare pentru narațiunea modernă, profund implicată în prezent de care arta a șaptea are atîta nevoie pentru a se dezvolta și izbîndi.



3. Filmul ca modalitate de confesiune

Pentru narațiune, fie ea literară, dramatică, ori filmică, ideea de conflict, confruntare pare să stea în centrul formării oricărui subiect. Că nu este așa, sper să o fi demonstrat cu prisosință în precedentele texte, relația dintre acești doi termeni (individ-societate) esențiali ai universului nostru fiind mult mai complexă decît o simplă opunere în alb-negru ori pozitiv-negativ. Totuși această opunere există, joacă un rol important în evoluția atît a realității sociale cît și a individului, ideea de progres a societății omenesci fiind subsumată în genere unei astfel de confruntări dialectice.

Un exemplu frumos îl oferă în acest sens unul din filmele-pilon ale epopeii naționale. **Columna** (scenariul Titus Popovici, regia Mircea Drăgan). Opoziția dintre daci și romani, care în filmul precedent (**Dacii**) se consuma în principal ca o confruntare armată, își trece aici centrul de greutate în zona psihologicului și moralului. Grea sarcină pentru povestitor de a stringe o evoluție istorică, care s-a întins pe secole și generații, la un răstimp de cîteva ani cît durează acțiunea mai exact, sau la două ore de proiecție, cît durează filmul. Reușita se datorează științei de a alege traiectoriile dominante ale acestui proces istoric de apropiere între cele două popoare, de a le uni într-o narațiune convergentă, în care personajele capătă alura unor eroi de legendă, fiecare din ei purtînd cu sine concepții reprezentative pentru întregul grup social în fruntea căruia se află. Prin această identificare a unei mentalități sociale cu persoana liderului, atît în cazul căpeteniei militare romane cît și în acela al conducătorului dac, ori al prințesei dace interpretată de Antoanella Lualdi, evoluția psihologică a eroului face posibilă și credibilă pe cea a grupului. Conflictul dintre cele două tabere nu rămîne prin aceasta mai puțin dur ori opoziția neclară. Dimpotrivă, tocmai pentru că evoluează către o apropiere, reconciliere, schimbările de poziție sînt cu atît mai dureroase și se petrec nu fără frământări dramatice. Orbirea lui Sabinus, romanul îndrăgostit de o femeie dacă, ori chinurile la care e supus Bastus, trădătorul lui Decebal, sînt dovadă a acestor convulsii. Remarcabilă este, din acest punct de vedere, secvența în care Gerula (Ilarion Ciobanu) își îndeamnă „copii, discipoli, pe care i-a crescut întru neîndurare față de cei care au cotoplit pămîntul Daciei, să lupte alături de romani, adică chiar alături de cei care pînă în acea clipă reprezentaseră dusmanul cel mai cîmpit, pentru a preveni o primejdie și mai mare, aceea a popoarelor barbare care amenințau civilizația dacică. De la rugămintea la violență, Gerula folosește toate argumentele dar se lo-

**Individul
și societatea
se află
într-un raport
mult mai nuanțat
decît opoziția:
bun-rău**

vește de un zid de neclintit, construit de el însuși în sufletele tinerilor. Numai înțelegerea tinărului șef dac salvează situația. Lupta ce urmează, în care dacii și romanii luptă ca aliați, are mai ales o valoare simbolică, tot așa precum moartea celor doi adversari, Gerula și comandantul roman, purtători ai simbolului înțelegerii viitoare dar încă încărcată cu păcatele și violența unui trecut de care nu se pot rupe cu totul. Cornelian în natura conflictului și în statura personajelor ori ideilor întrupate de ele, **Columna** este și un clasic exemplu de confruntare rezolvată într-un mod superior în care înțelegerea realității trece dincolo de ură și patimi.

**Ne place să vedem
ceea ce știm**

Conflictul, ca simbure narativ, pare să ocupe un loc atât de important pentru că majoritatea genurilor de succes au apelat la el în dorința de a cuceri publicul. Fie că e vorba de o confruntare între indivizi, fiecare reprezentînd o valoare morală (pozitivă și negativă) ca în **Cei șapte samurai**, în majoritatea westernurilor, ca în duelul de inteligență ori de forță din filmele de spionaj ori polițiste, fie că soarta intervine ca element catalizator al unei poziții ireductibile ca în majoritatea melodramelor de la **Intoleranța** lui Griffith pînă la modernul **Kramer contra Kramer**, cert este că publicul a receptat întotdeauna mai ușor și mai bucuros un astfel de tip de narațiune care-l purta pe căi cunoscute, fie dintr-o comoditate ușor de înțeles, fie din cauze ceva mai neclare cum ar fi atenția acordată spectacolului filmic în sine în care armătura narativă ține loc de fundal, așa cum este în super-produțiile grandioase gen **Cleopatra**



ori **Războiul stelelor**. Și fiind că veni vorba de acest film cu un succes fabulos de casă; se observă în ultima vreme în cinematografia occidentală tendința de a simplifica la maximum liniile conflictului pentru a face digestia intelectuală a spectatorului cît mai facilă și fără noduri. A apela deci la convențiile basmului în care cel bun știm că e bun iar cel rău e rău și gata. n-ai ce-l face, mi se pare o concluzie logică. Cele mai mari succese, în urma **Războiului** amintit și care are bun înțeles și continuare, sînt tot basme,

chiar dacă poartă haine de science-fiction: **Superman, Alien** ș.a.m.d.

**Depinde
de cine cîștigă**

Poate mai clar decît în celelalte traectorii narative, cele care presupun un conflict între două forțe sînt valorizate și de deznodămînt, de cel care rămîne victorios în această luptă. În filmele lui Chaplin înfruntarea personajului cu societatea, deși petrecută în convenție comică nu e mai puțin dură. Sigur, rîdem în hohote cînd îi vedem pe cei doi căutători de aur din Alaska fugărindu-se în jurul mesei pentru că foamea îi făcea să aibă vedenii și să creadă că tovarășul se transformase într-o delicioasă găină tocmai bună de pus la fript, dar acest comic, ca orice comic serios, e pe marginea tragediei. Nu mai puțin dureros s-ar fi putut sfîrși **Luminile orașului**, dacă tinăra vinzătoare de flori care-și recăpătase vederea datorită vagabondului îndrăgostit de ea, atunci cînd el revine în florărie, ar fi refuzat să-l recunoască și să-i arate recunoștința la care orice spectator simte că are dreptul eroul.

În filmele lui Sam Peckinpah există o tehnică specială de răsturnare a valorilor, printr-o evoluție care dă dez-

**Un film-pilon al epopeii naționale
(Ilarion Ciobanu în *Columna*)**



nodămintului o implicație specială. Astfel în **Hoarda sălbatică**, banda de hoți purtători ai răului sînt urmăriți de o ceată de vînători de capete. Inițial banda reprezintă fără dubiu personajele negative. Niște duri care nu știu în lupta pentru existență ce-i mila. Și chiar dacă povestea pe măsură ce curge nuanțează caracterele, apropiind pe spectator de acești briganzi, care în punctul culminant devin niște „eroi” pentru că ajută pe revoluționarii din munți, finalul e cel care răscumpără aproape cu totul vina, briganzii sacrificindu-se în numele prieteniei și onoarei la care te obligă acest sentiment, răzbunîndu-și tovarășul ucis de generalul mexican. Scena finală, izbucnind și evoluînd la fel de furios, ca și cea de la începutul filmului, în care se jefuiește banca, are un cu totul alt sens. Valoarea umană a celor patru bandiți se răstoarnă cu 180 de grade.

Totuși operele în care conflictul își găsește o exploatare artistică de maximă eficiență sînt cele în care opoziția aduce față în față două concepții diferite asupra lumii — lupta de idei — fie ea politică ori morală, oferă subiectului o greutate suplimentară, o pertinentă superioară. Să ne amintim de **Procesul maimuțelor** a lui Stanley Kramer ori de **Z** al lui Costa Gavras. În ultimul film citat, lupta pentru adevăr se dă nu numai între adversari ideologici dar și între două sisteme morale deosebite. Violenței i se opune integritatea morală, obtuzității și presiunii morale i se opun cinstea și sinceritatea. În afara poziției progresiste, a atitudinii de angajare politică — care oferă filmului o poziție activă din punct de vedere civic — filmul este și o inteligentă demonstrație

a mecanismului represiv pe care forțele reacționare îl folosesc în această luptă. Metafora finală reușește să ofere deznodămintului, în care mai toți eroii sfîrșesc tragic, un optimism superior de natură existențială, pentru că, dincolo de moartea personajelor, viața, viața adevărată, continuă și nu poate continua decît în sensul și spiritul adevărului. **Z** în greaca veche însemnînd viață, viață adevărată. Filmul politic, gen căruia **Z** s-a dovedit a fi un exemplu prestigios, a cunoscut în ultimii ani o dezvoltare mare. În cadrul acestui gen conflictul, de cele mai multe ori ideologic, se găsește concretizat în opoziții sociale puternice, cum este, să ne amintim, în filmul **Tovarășii** al lui Mario Monicelli, sau în **Joe Hill** și **Adalen 31** ale lui Bo Widerberg. În **Puterea și Adevărul** de Titus Popovici și Manole Marcus cel mai reprezentativ film politic realizat de cinematografia noastră pînă în prezent, există o interesantă evoluție a factorilor aflați în opoziție. La început, grupul de comuniști luptă în ilegalitate și mai apoi în timpul insurecției împotriva unui dușman comun: forțele fasciste. Lupta continuă pe aceeași traiectorie împotriva forțelor legionare și burgheze pînă la naționalizare. Or din acea clipă are loc o cotitură care articulează atît structura operei, definind și soarta eroilor. Inginerul Petrescu va fi victima unui proces, o demonstrație cit se poate de convingătoare despre necesitatea unei înțelegeri superioare a dezvoltării istorice. Opoziția clară care apare între dogmă și gîndirea cu adevărat revoluționară se materializează atît în conflictul Petrescu, Olariu dar și în lupta de idei și mentalități care se naște cu încetul între Stoian și Duma.

Drumul spre revoltă

Forma superioară la care poate ajunge acest tip de confruntare între individ și societate este revolta. Drumul acestei revolte ca o creștere istorică necesară l-am putut vedea în cîteva filme astăzi clasice, de la **Viva Viva** ori **Viva Zapata** la foarte cunoscutele filme sovietice, **Sfîrșitul Sankt Petersburgului**, **Octombrie**, **Arsenal** etc. Să ne oprim în cîteva cuvinte la „arhitectura revoltei” așa cum o dezvoltă Eisenstein în **Crucșătorul Potemkin**. La început conflictul dintre pînă este subteran, autorul prezintă faptele însă ca o acumulare de tensiuni (vezi secvența cu mîncarea stricată ori cea celebră a prelatei pusă peste cei osîndiți) această acumulare determină pe de o parte o necesară explozie evenimentială care va fi momentul răscoalei dar și crearea unui suspens suplimentar care va marca de aici înainte fiecare fapt nou. Adept al montajului dialectic, Eisenstein va ști să găsească în dramaturgie, montaj ori încadratură suficiente calități care să marcheze opoziția dintre răsculați și opresori ca fiind nu numai una fizică dar și una de idei. Felul în care punc-

De la premieră a fost și a rămas pînă azi
un film de referință
(Amza Pellea, Cornel Coman
și Mircea Albulescu în **Puterea și adevărul**)





Nici genurile
de divertisment
nu mai ignoră
azi realitățile
social-politice
(Liza Minnelli
în *Cabaret*)

veste văzându-și de propriile necesități, de propria organicitate, urmîndu-și drumul firesc, creșterea internă, nu rămîne prin aceasta mai puțin deschisă reflectării universului înconjurător, capabilă să înglobeze problemele mari cu care lumea și diviziile secolului douăzeci sînt confrunțați, și folosind hainele noi pe care arta filmului le pune la dispoziție, ea, povestea, poate cunoaște o nouă tinerete, arătînd tuturor că mai e nevoie de ea pentru comunicarea și înțelegerea dintre semenii.

Și, pentru a arăta (a cîta oară?) că povestea e universală tuturor posibilităților, să încheiem cu un mic gag din filmul tuturor năzdrăvniilor care este **Hellzapoppin**. Un individ cit se poate de perseverent și tipicar, de altfel fără nici o legătură cu acțiunea care se petrece pe ecran, își caută prietenul cărui trebuie să-i înmîneze un ghi-veci cu un puiet de arbore. În cursul acțiunii individul apare de mai multe ori, de fiecare dată cu un copac tot mai mare. În final arborele atinge dimensiuni respectabile, atît de impunătoare încît umple toată scena pe care personajul nostru o traversează în căutarea prietenului. Între ramurile copacului și-au găsit adăpost tot felul de vietăți, inclusiv un urs care se uită la publicul din sală și se miră cu glas tare. Jos în sală, doi ciini comentează faptul.

Primul ciine: — Tu ai mai văzut urs care să vorbească?

Al doilea: — Nu, niciodată!

Grupaj realizat de
Dan STOICA

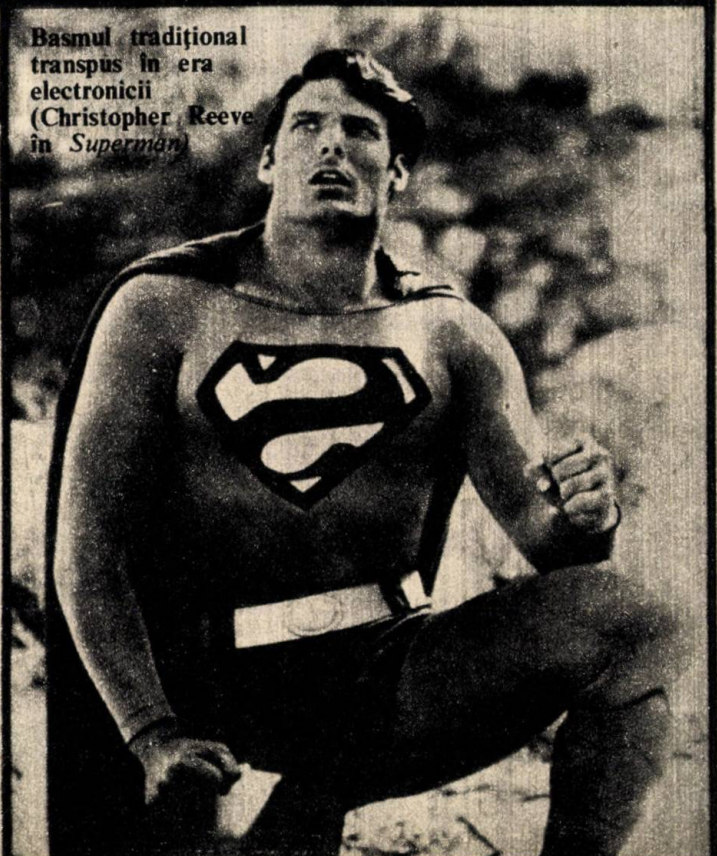
tează cu planuri detalii, obiectuale, momentele de maxim dinamism (vezi ochelarii doctorului atîrnînd după ce el a fost aruncat peste vas ori căruciorul alunecînd pe scări după ce mama a fost răpusă de gloanțe) ori chiar direcțiile de înaintare ale diferitelor forțe (soldații pe scări, escadra prin care Potemkin va trece la final) construiesc și potențează în permanență această opoziție.

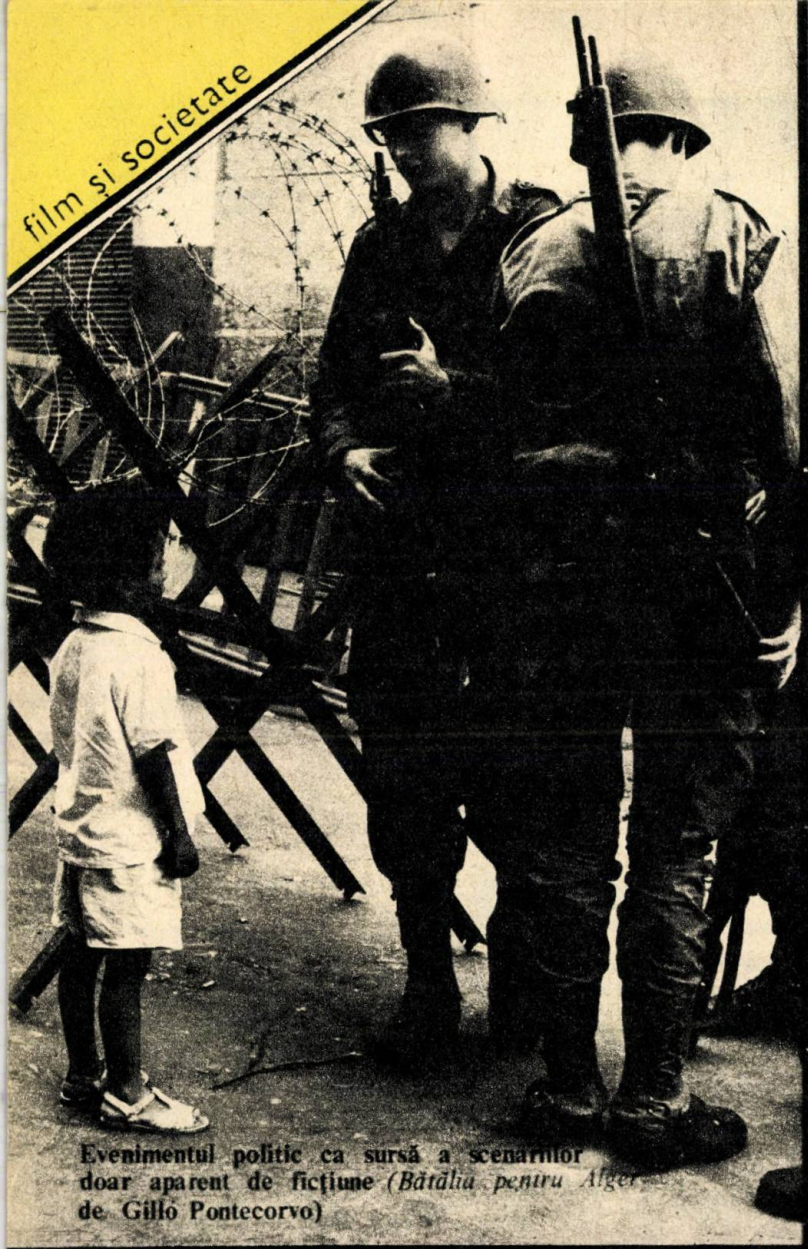
Povestiri bune și rele

Pentru filmul modern, aceste opoziții, geometrice și foarte apăsate ar putea părea simpliste, să nu uităm totuși că filmul își menține prospețimea într-o măsură foarte mare, ceea ce demonstrează că nici o modalitate de construcție narativă nu-i veche sau nouă ci, așa cum s-a mai spus, există numai povești bune ori rele.

Mica și, din păcate, incompleta excursie pe care am făcut-o prin universul poveștii filmice a avut drept scop mai puțin de a ordona structurile narrative numai de dragul organizării și ierarhizării, și cu atît mai puțin de a da note și stabili clasamente. Ea a urmărit să convingă pe cititor că o po-

Basmul tradițional transpus în era electronicii (Christopher Reeve în *Superman*)





Evenimentul politic ca sursă a scenariilor doar aparent de ficțiune (*Bătălia pentru Alger* de Gillo Pontecorvo)

Ochiul treaz al realității

Evenimentul, faptul real, cu semnificații și reverberații majore, nu constituie piatră de temelie, hrană doar pentru cinematograf; teatrul, literatura „faptului brut” aparțin unor experiențe hotărâtoare ale artei contem-

porane. Dar nicăieri ca pe teritoriul filmului, acea „foame de realitate” de care vorbea Arnold Hauser nu este mai evidentă, mai impunătoare și mai spectaculoasă. Complicatele relații ale cinematografului cu realitatea, ca-

pacitatea de a reconstitui și de a propune, de a-și asuma o lume, și trecută, și prezentă, și viitoare, cu alte cuvinte, de a „re-face” și de „a face”, îi acordă puteri unice de a fi pe urmele evenimentului și, cu aceeași disponibilitate, de a lua-o înaintea lui. Nu este de mirare, de aceea că, atunci când se vorbește de „documente și artă” filmul răspunde poate primul „prezent”, după cum, tot atât de bine, când în discuție este adusă anticiparea, science-fiction-ul, tot el își trimite printre cei dinți emisarii. Văd aici două fețe ale uneia și aceleași capacități de a participa la istorie, de a capta pulsul orelor ei fierbinți și, dacă întâlnirea cu istoria reprezintă forma principală a destinului contemporan, cum spunea Malraux, atunci cinematograful își culege cinstea, marea și orgoliul și din această adulmecare a ceea ce numim eveni-

Dar ce numim eveniment?

Faptul adjudecat ca atare de o istorie trecută sau cel care palpită sub ochii contemporanilor? Anul acesta la Cannes, Ettore Scola a participat cu filmul unei eveniment istoric **Noaptea din Varennes**, noaptea din 21 iunie 1791 când a fost prins și arestat Ludovic al XVI-lea. Dar nu despre monarh și soarta lui este vorba în film — de altfel ei nici nu apar — ci, subliniază comentatorii, — despre instabilitatea primilor ani de după revoluție, despre ezitățile conducătorilor și lenta maturizare a poporului. La același festival, Costa Gavras cucerește Palme d'or cu **Missing (Dat dispărut)**, film ce reconstituie răpirea, în zilele noastre, în Chile a tinărului ziarist american Charles Harmon (numele reale sînt păstrate și pe ecran) ancheta întreprinsă de tatăl și soția sa (un amănunt: amîndouă personajele în viață au participat la proiecția oficială de la Cannes). Aceste două extreme s-au întâlnit în cadrul uneia și aceleiași manifestări, ca o ilustrare — aproape metodologică — a disponibilităților filmului autentic de a prelucra, artistică, substanța evenimentului mai îndepărtat și mai apropiat. Să admitem însă că pentru cinematograful politic contemporan revendicarea din evenimentele cărora oamenii le-au fost, într-un fel sau altul, martori reprezintă condiția hotărâtoare. Dacă evocarea istoriei trecute este legată, fie și prin fire foarte fragile, de o anumită aură misterioasă, cea care s-a scris ori se scrie sub ochii noștri alimentează în primul rînd o categorie aparte a filmului politic, a filmului incitant, interogativ. Desigur, extinzînd granițele, putem include aici producțiile de amplă evocare a unor momente cruciale, precum **Bătălia de pe Neretva**, **Eliberarea Parisului**, **Zluea cea mai lungă**, etc. dar cred că întâlnirea privilegiată dintre eveniment și film se petrece în spațiul politicului, al artei martoră a dramaticelor schimbări de relații dintre individ și lume, a modificărilor care au antrenat devenirea omului din obiect al destinului general, în subiect. În acest context, angajarea, implicarea, trăirea intensă a momentului istoric, asumarea răs-

punderilor devin probe definitorii ale confruntării dintre om ca ființă individuală și ființă a cetății. În interiorul acestei realități, înglobarea, asimilarea materialului documentar are loc potrivit legilor propriului laborator artistic al autorilor, de aici și tensiunea, energia emoțională proprie fiecărei pelicule, de aici și dificultatea închiderii acestor filme în câteva familii sau, și mai rău, într-una singură. Căci într-un fel prelucrează „cazul” un Costa Gavras în *Z*, într-un alt fel operează frații Taviani când ecranizează biografia lui Gavino Ledda, păstorul sard din *Padre Padrone*, devenit un celebru lingvist ori pateticii cinești ai lumii a treia. Cîteva considerații generale se pot desprinde însă. Cinematograful politic italian al anilor '60, cel de la începutul anilor '70, cel reprezentat de Francesco Rosi, Elio Petri, Gillo Pontecorvo, Damiano Damiani, Eugenio Montaldo topește informația în masa filmului; punctul de plecare rămîne recognoscibil, dar ramificațiile, structura filmului avansează către o zonă mai difuză, mai vast înglobatoare. Stau măturie *Minile pe oras*, *Cazul Matel*, *Cadavre de lux*, *Bătălia pentru Alger*, *Anchetă în jurul unui cetățean*, în afara oricărei bănuiele, *Mărturisirile unui comisar de poliție*. „Ce înseamnă să faci cinematograful, astăzi?” se întreabă Rosi. Noile tendințe duc către un film ce își propune să se constituie nu numai ca un act de cultură ci și ca o invitație, ba chiar o provocare, aș spune, la discuție. Autorul are rolul de a sugera, de a provoca. Iată ceea ce am dorit în *Cazul Matel*: să indic publicului o modalitate de a medita și a discuta. Nu este vorba numai despre o etapă din istoria noastră”.

Nu altele sînt ambițiile lui Costa Gavras, cînd, rememorînd episodul tragic al uciderei, în stradă a deputatului de stînga, Lambrakis, denunță în *Z* mecanismele asasinatului politic, ori ale lui Yves Boisset în *Atentatul*.

Cinești pe baricade

Ardența trimiterii la faptul real, niciodată pierdut din vedere, riscul situației în înșuși miezul de foc al acestuia conferă filmelor unui Gavras ori Boisset, ca și cineștilor care au scris cronica americană a războiului din Vietnam o fervoare aparte, proprie celor aflați pe baricade.

Grav, meditativ, chemînd însă spre el mitul pactului cu diavolul pentru a deschide drumul ce duce către treptata degradare a unei conștiințe umane, *Mephisto* a lui István Szabo are și el drept punct de pornire biografia nefericită (în sens social) a actorului Gustav Grünengs (ginerelul lui Thomas Mann) care și-a început activitatea în teatru de stînga al lui Piscator pentru a se lăsa în cele din urmă vîndut regimului hitlerist. La capătul opus metaforei din *Mephisto* se află jurnalismul, spiritul gazetăresc în care și-a realizat Alan J. Pakula *Toți oamenii președintelui*, adevărat record în ceea ce privește priza cinematografului asupra evenimentului. Cartea celor doi tineri reporteri de la „Washington Post” — ulterior laureați ai premiului Pulitzer — care au dat la

Din ce în ce mai des cinematograful își culege măreția și orgoliul din adulemecarea a ceea ce numim eveniment

iveală afacerea Watergate era încă proaspătă, caldă cînd Robert Redford a cumpărat drepturile de ecranizare. Afacerea încă nu fusese întoarsă pe o parte și pe alta cînd filmul rula deja pe piață.

O personalitate aparte și-a construit filmul Americii Latine, cel african tocmai din intransigența cu care identifică cinematograful cu un instrument al intervenției directe în mersul istoriei, argumentul fundamental fiind faptul trăit. Pînă și limbajul teoretic al unor autori ca argentinienii Fernando Solanos și Octavio Getino este dinamitar, pentru ei camera fiind „o armă care poate împușca 24 de cadre pe secundă”. Ora

rugurilor al lui Solanos numit *Cruciatorul* Poteomkin al Americii Latine, încorporează nici mai mult nici mai puțin de 200 de interviuri și fragmente de jurnale, toate menite să li-vreze prin intermediul evenimentelor, al documentelor, imaginea unei istorii în mers.

Un straniu amestec de iminentă a realului, a presiunii „cazului” și de apel la imaginar realizează unul dintre cei mai interesanți cinești greci ai momentului, Theo Angelopoulos, care, în *Vînători*, descifrează în cheie politică, cum susține el înșuși, misterul uciderei unui partizan în 1949, al cărui cadavru a fost găsit în zăpadă în 1976.

Oricît de diferite, stilistic, între ele, creații ca cele mai sus amintite, sînt filme ale unor întîlniri-șoc cu istoria, filme ale incitării și solidarizării conștiințelor, ale unui demers de maturizare și angajare a spectacolului. Tocmai pentru că, anexîndu-și cazul real, ele nu întretin o stare de măruntă curiozitate, nu fac apel la factologie pentru a fi grefieri ai istoriei, ci de-clanșează mecanismele interogației. Desigur, circumscrise subiectului la care ne-am oprit, film și eveniment, sînt și cele ale căror subiecte aparțin, să-i spunem cronicii judiciare dar nici aici nu avem de-a face cu o masă informă. René Allio în *Eu, Pierre Rivière* valorifică reflecțiile filozofului Michel Foucault, stîrnite de memoriile eroului unui cîmplit episod din cronica tribunalului francez din 1835; colegul său, André Cayatte specialistul cazurilor de scandal extrage în *Să mori din iubire, Fiecare cu infernul său*, semnificațiile morale ale unor întîmplări tragice. Cu o mai mică ori mai largă deschidere spre social, și ele probează, în felul lor, marelui dinamism al cinematografului. Al acestor arte care știe să rămînă, mai presus de orice, ochiul treaz al realității.

Magda MIHĂILESCU

Spania
la ora
reconcilierilor
(Ingrid
Thulin
și Yves
Montand
în *Războiul*
s-a
sfîrșit)



festivaluri:
Karlov Vary '82

portrait of the painter's wife



Există și filme care aduc ploaia

Reamintindu-mi acum, în prag de An Nou, zilele de vară petrecute la Festivalul cinematografic de la Karlov Vary, prima imagine de pe ecranul aducerii aminte este aceea a lui Henry Fonda în ultima sa creație cinematografică, filmul lui Mark Rydell **Pe lacul auriu**: minunatul actor — care avea să se despartă nu peste multă vreme, pentru totdeauna, de lacurile mai mult sau mai puțin aurii, de oceanele mai mult sau mai puțin liniștite ale vieții — era acolo un octogenar ursuz, cu subline încăpăținări adolescente, care reînvia să trăiască, de la natură și de la oamenii apropiați lui, după ce toate aparențele îl conduceau spre o stingere mornită.

„Omule nu te supăra”

Ultimul rol al actorului stăruie insistent în memorie: iată-l pe Henry Fonda (alias Profesorul Thayer) căutând fragi într-o pădure luxuriantă, care-l sperie și-l năucește, iată-l jucând „omule nu te supăra” și... supărându-se, iată-l pornind semeț cu barca la pescuit pe lacul auriu, iată-l tachi-nându-se reciproc cu consoarta, în rolul căreia strălucește o altă minunată actriță, Katharine Hepburn, cu senzaționala ei expresivitate, a glasului tremurat, a privirilor calde, sfredelitoare... Nu poți crede, revăzând aceste secvențe ca Henry Fonda n-a mai prins senzaționalul tort cu 80 de luminiări al profesorului Thayer: l-au despartit trei ani fără cîteva zile... Ultimul său mare premiu internațional, după altele, după Oscarul '82, avea să ra-

Ce stăruie pe ecranul amintirilor?

mână Premiul de interpretare masculină obținut la Karlov Vary, în vara lui 1982, pentru filmul **Pe lacul auriu**...

Iată așadar că am și desprins două nume de pe genericul ediției a 23-a a festivalului din frumoasa și liniștită așezare a Boemiei de vest: Henry Fonda și Katharine Hepburn. Au fost multe alte nume importante de actori, de regizori, în filmele văzute, care au situat „bienala” de la Karlov Vary, și de această dată, printre cele mai prestigioase manifestări cinematografice ale anului. Amintesc doar cîteva: Ingrid Thulin (ca regizoare!), Serghei Bondarciuk, Juan Antonio Bardem, Yves Boisset, Jane Fonda, Janusz Morgenstern, Carlos Saura, Shoneli Imamura, Michael Verhoeven, Ursula Andress, Franco Nero. Despre filmele aflate în fruntea palmaresului, adică despre **Clopotele roșii**, de Serghei Bondarciuk (sub „pavilion” mexican) și **Avertamentul** de Juan Antonio Bardem (reprezentînd Bulgaria), două filme de mare montare, realizare cu înalt profesionalism — primul fiind consacrat revoluției mexicane, celălalt ilustrului revoluționar bulgar Gheorghii Dimitrov — am mai avut prilejul să scriem, ca și despre alte cîteva pelicule premiate ale festivalului. Dar la

Karlov Vary au rulat, în două săptămîni (și în toate „secțiunile” festivalului) peste 200 de filme... Nu le-am putut vedea pe toate, dar aproape 70 tot am „prins”, și destul de multe din acestea merită un popas, mai ales pentru că largă și democratica deschidere spre lume a festivalului aduce prin forța lucrurilor în obiectiv, alături de cinești și cinematografilor demult consacrate, cinești și cinematografilor mai puțin cunoscute, care au cîte ceva de spus omenirii întregi, despre oameni de pretutindeni.

Dragostea, tristețea, compromisul...

Am văzut la Karlov Vary cîteva filme care — ca și **Pe lacul auriu** — au izbutit să pătrundă, prin fine observații psihologice, mecanisme intime ale relațiilor dintre oameni, ale relației omului de ieri sau de azi cu lumea sa. Despre cîteva din aceste filme aș vrea să vorbesc aici. „Termenii” relației de apropiere sau de respingere între om și om? Între om și lume s-au dovedit a fi foarte diverși în filmele festivalului (chiar dacă nu atît de diverși ca-n viață): dragostea, tristețea, compromisul, fericirea, dezgustul, suspiciunea, plictiseala, ura, invidia, singuri-țea... Niște abstracțiuni? Unele dintre ele, poate; dar în cîteva filme ale competițiilor de la Karlov Vary (au fost două competiții: pe lingă concursul principal, concursul filmelor de debut) și în cîteva filme ale „secțiunii” informative, dragostea și ura, mărirea și decăderea s-au întrupat în personaje concrete care au pus în evidență, din

unghiuri diferite, luminile și umbrele complicate univers uman, văzute și nevăzute, care țin în jurul destinelor umane savante păienjenisuri în „jocul” acesta vechi de când lumea, al vieții și al morții.

În filmul austriac **A muri puțin** (realizat de un regizor iranian „aclimatizat” la Viena, Mensur Mandavi) personajul principal este singurătatea: un alt octogenar — nu întîmplător am început cu acest film, bătrînețea fiind una dintre temele principale de reflecție ale cineaștilor prezenți la Karlovy Vary — rămîne să-și trăiască viața, murind puțin cîte puțin, în singurătatea unui imobil părăsit, destinat demolării; personajul descinde parcă din universul unor filme celebre ca **Umberto D** de Vittorio de Sica sau **Ikiru** de Kurosawa, dar nuanțele dispute sale cu o vîrstă și o lume ostile sînt altele, ele situează drama umană în situații conflictuale foarte specifice prezentului, unor stări de fapt violente și paralizante care au condus altădată, și spre „onoarea pierdută” a Katharine Blum. Într-un alt film, **Portretul soției de pictor** de Aleksandr Pankratov, personajul principal poate că este picteseala din oameni, poate că este indiferența: o căsnicie contemporană a intrat în rutină, femeia (o actriță foarte sensibilă interpretează rolul soției de pictor, Valentina Telicikina) și-a redus considerabil pretențiile de fericire, pînă înspre hotarul indiferenței, bărbatul s-a izolat în lumea cu orizonturi obturate a picturii lui cam convenționale și în acest tablou familial cenușiu apare, în trecere, un personaj nou, să-i zicem „omul care aduce ploaia”. Întîmplarea (numai întîmplare nefiind aceasta) face ca în rolul omului „de bine” — care trece printre oameni răniți suferite, lăsînd în urma lui căldura, re-naștere, și un pic, un pic de nostalgie — este un „vrăjitor” al ecranului, Nikita Mikhalkov, regizorul, acum pe post de actor... Alt film, alți oameni, alte mișcări sufletești: **Cele patru anotimpuri**, al americanului Alan Alda (cunoscut ca actor din **MASH**) de data aceasta pe post de regizor, pentru prima oară în viață. Filmul urmărește povestea de viață a trei cupluri new-yorkeze care își petrec împreună cîteva momente ale unui an: un week-end, de primăvară la țară, un concediu estival în insulele Virgine, o călătorie de toamnă în localitatea unde-și urmează studiile copiii lor, și o excursie, iarna, la schi, în Vermont. Poate că cele patru anotimpuri ale filmului („ritmate” de Vivaldi) sînt, în mod simbolic, și anotimpurile vieții; cert este că personajele trăiesc, pe parcursul unui an, experiențe de-o viață, chiar dacă acțiunea nu trece — decît o dată, înspre final — prin momente-limită, și chiar dacă modificările social-civice din viața lor sînt minime. Dar mișcărilor sufletești sînt palpitate, marcate de fine observații psihologice, cu nerv și ironie; aceste mișcări sufletești fac toată savoea filmului, prin ele regizorul (deopotrivă scenarist, deopotrivă actor, deopotrivă... tată a două fete care joacă și ele în film) sondează universuri umane care ascund — cum nu se întîmplă întotdeauna în filme — tărîni și zone de sensibilitate și spiritualitate neștiute, nedefinite, surprinzătoare oaze de liniște sau vulcani. În **Cercul Casablanca**, film danez al lui Erik Clausen — și el în multiple ipso-

taze, de regizor, scenarist și actor — tot un trio (dar nu de perechi), doi bărbați și o fată, sînt în centrul acțiunii: ei au un circ ambulant, cu care străbat orașele și satele țării, refuzînd o viață conformistă și convențională, încercînd să aducă în viața oamenilor raze de bucurie și clipe de răgaz în goana lor cotidiană. Pentru ei — trei oameni foarte diferiți temperamental, dar uniți de un același vis, de suferință și dificultăți — cercul este o lume în lume, care nu poate înlocui, însă lumea cea adevărată; cînd realitatea — deloc roză — începe să le sugrume iluziile, una după alta, însăși existența cercului-vis, a cercului-bucurie, a cercului-frondă este periclitată. În ultima instanță, multe din filmele de la Karlovy Vary, în care cineaștii de pe diferite meridiane și-au propus să vorbească despre mecanismele intime ale relațiilor dintre oamenii prezentului, dintre aceștia și lumea în care trăiesc, și-au bazat demersul pe conflictele dintre realitate și iluzie.

O artă pentru toate anotimpurile

Aceeași confruntare, soldată uneori cu consecințe tragice, este conținută și de cîteva filme cu subiect istoric (de istorie mai îndepărtată sau de istorie trăită) din programul festivalului. În **Gallipoli**, de pildă, film australian de Peter Weir (cel care a realizat magistral suspensul psihologic din **Picnic la Hanging Rock**), acțiunea se petrece în anii primului război mondial, cînd cîteva companii militare australiene, ajunse departe-depart, tocmai în peninsula Gallipoli, sînt decimate într-o luptă inegală și aprigă. Motivul rămîne unul clasic: „Iluzia cea mare”. Doi tineri, ale căror drumuri de viață se întîlnesc și se despărț, se întîlnesc din nou pentru a se despărți definitiv în tragica bătălie, trec prin viață și prin război cu marea iluzie a unui joc cu sentimentul unei plimbări de agrement; realitatea va izbucni brutal, ca un glonț și cu un glonț. Filmul cehoslovac **Asistentul** (în care cîteva interpreți realizează remarcabile compoziții actoricești, printre ei fiind și doi actori maghiari, Gabor Koncz și Lido Pecs) analizează cu pertinente reflecții psihologice același proces de destrămare a iluziilor, în paralel cu procesul de dezumanizare pe care îl provoacă, firesc, iluzia îmbogățirii ilicite; acțiunea filmului se petrece într-o localitate de frontieră, pe vreme de război de asemenea, cînd contrabanda e în floare (o floare cu spini) provocînd în oameni grave seisme morale. Un film ca **Allons-z enfants** de Yves Boisset își propune să denunte pe un ton ironic (de unde și grafia specială a titlului), dar deloc lipsit de gravitate, tribulațiile unui elev de școală militară în preajma celui de-al doilea război mondial: realitatea — din vreme de pace, din vreme de război apoi — se înfruntă dramatic cu iluziile; deznodămîntul nu putea fi decît tragic, tînarul erou al filmului rămîne dintre aceia care „n-au luptat decît o vară”... Într-un alt film istoric, **Oamenii în mlaștină** al sovieticului Viktor Turov, există, de asemenea, o realitate frămîntată, agitată (aceia a anilor războiului civil) care pune pe cete puternice pe destinul oamenilor, personajul principal, un tînar blond și avîntat, funciarmente cîstît, este — pînă la un punct — victima suspiciu-

nii, o boală cu consecințe mult mai grave uneori de cît multe boli grave acreditate de medicină, pentru că neiertătorul „cancer” cuprinde întîii suflului...

Floarea cu spini a iluziei

Firesc, s-ar mai putea vorbi despre multe filme ale Festivalului de la Karlovy Vary, și despre multe alte idei și tendințe pe care filmul mondial — prin cele peste 60 de țări prezente pe ecranele festivalului — le-a evidențiat. Încă o dată este cazul s-o spunem, filmul regizorului Nicolae Mărgineanu, **Luchian**, cu Maria Ploae și Ion Caramitru, a făcut o foarte bună impresie în contextul festivalier, îndeosebi prin calitățile plastice și de atmosferă ale reconstituirii de epocă. Ne-am bucurat de această primire, ca și de premiul obținut, acordat de Comitetul internațional pentru difuzarea literaturii și artei prin cinematograf. Nu toate filmele, pe de altă parte, și-au justificat prezența într-un festival de o asemenea importanță. Pentru a reveni, însă, la „oceranul amintirii” de care vorbeam la început (amintirile urite se uită mai repede), ultima imagine care ne stăruie în minte este aceea a actriței suedeze Ingrid Thulin, prezentă și ea la Karlovy Vary, cum se spune „în carne și oase”, dar și cu primul ei film realizat în calitate de regizoare: o frumoasă poveste cinematografică, îmbogățită cu multe elemente autobiografice (după cum singură mărturisește Ingrid Thulin) așa cum a fost cu cîteva ani în urma un film (deosebit stilistic) ca **Adolescenta** de Jeanne Moreau: o copilărie și o adolescență, trăite din suflul, în spațiul alb al iernilor nordice. Filmul, această artă pentru toate anotimpurile, are și capacitatea de a lăsa în urmă amintiri frumoase.

Călin CĂLIMAN

Surisul lacrimel
(Beata Tyszkiewicz
în *Un cer mai mic*)



film
și societate



SAINT JOHN CHURCH, VELAZQUEZ, AND NATIONAL GALLERY OF ART, WASHINGTON, D. C.

Nici El Greco nu s-a sustras de la comanda socială a epocii sale
(*Înmormintarea contelui Orgaz*)

**Posteritatea
filmului de comandă**

Mari cinești au făcut filme de comandă.

Totuși
genul continuă să fie privit de sus.
Este oare drept?

Nu-mi aduc aminte cine observa în mod paradoxal, ca trăsătură caracteristică a biografiei lui Serghei Eisenstein faptul că toată viața n-a făcut decât... filme de comandă! În linii mari observația corespunde realității. Se știe că **Potiomkin** a fost chemat la viață de cererea imperioasă a comisiei organizării Jubileului Revoluției din 1905 după cum **Vechiul și Noul** avea ca obiectiv vizualizarea, în scopurile cele mai propagandistice, am zice chiar didactice, a liniei generale a Partidului comunist sovietic pentru transformarea socialistă a agriculturii. Ceea ce se știe mai puțin este cum privea acest gen de comenzi autorul lui **Ivan cel Groaznic**. Ideea că milita în „serviciu comandat” nu-l umilea de fel; departe de a-l descuraja, acuitatea și urgența comenzii îi biciuiau imaginația.

Cînd grajdul ia cu asalt cerurile

În dorința sa de reabilitare a noțiunii, Eisenstein, care era un profund cunoscător al istoriei artelor, se bucura cînd descoperea precedente flagrante de „comenzi” care figurau ca opere nemuritoare în catalogul celor mai „aristocratice” dintre muze. El cita, de pildă, cu entuziasm și admirație dipticul creat la 1586 de El Greco: „Înmormîntarea contelui Orgaz” care expunea o dublă ipostază a grandului de Spania: la bază, cortegiul mortuar al protagonistului transportat de prelați și cavaleri în straie strălucite, înveșmîntat într-o somptuoasă armură neagră dar lipsit de culoarea vieții în pofida pompei care fură privirea. Deasupra în fața tronului divin, același conte, numai că despuia acum de bogăție, de aur și de podoabele-i deșarte, gol, dar desprins din perisabiile rămășițe pămîntesti, ieșit din sine pentru o nouă viață. Ateu Eisenstein exulta citindu-l pe istoricul catolic Barrés care dezvăluia că dipticul a fost creat numai ca un „poster” menit să-i înspăimînte pe țărani refractari la plata dijmii cuvenite catedralei Sfîntului Toma din Toledo, beneficiarul compoziției. Cineastul remarcă modul în care, sub impulsul elanului creator al „colegului” său, pictorul, tema ta-

bloului își „ieșea din sine” depășind cadrul impus și oferindu-ne în imagini fastului și smereniei „una dintre operele cele mai profunde ale gândirii religioase spaniole”.

Într-un fel analog privea Eisenstein înseși „comenzii” care-i erau încredințate. Să-l urmărim, de pildă, în punctul de pornire al unuia dintre cele mai dificile filme — **Vechiul și Noul**, în care trebuia să materializeze idei politice diriguitoare pentru noua cîștigătoare din agricultură, să le confere, prin expresivitate, forță de convingere. Să credem că Serghei Mihailovici, acest subtil cunoscător al psihologiei publicului cinematografic, ignora prejudecata spectatorului de pretutindeni care refuză deliberat orice film de inspirație țărănească ca lipsit de spectaculos? Într-un admirabil text pe care ni l-a lăsat, el se mărturisește conștient de caracterul aparent tern al temei, pe care o compară cu fotogenia bălăiei, imaginată în mijlocul stîndardelor fluturînd în vînt, în școlul marilor pașuni. Ce poate scoate cineastul din troace și grajduri, din muncile sub zăpezile cenușii ale primăverii, din vocabularul sec, oficial, al circulelor venite de sus? Și totuși colosala însemnătate politică și socială o cerea; filmul trebuia creat. „Trebuie să trecem — scrie Eisenstein — de la suflul epic al marilor lupte revoluționare, la zilele muncii cotidiane ale vieții țărănești, la grajd, la cifrele contabile ale cooperativei...”

Dar nici asta nu era suficient! Cineastul burghez îl consacră pe comis-voiajorul onest „noi trebuia să constrîngem publicul nostru să iubească munca ternă de zi cu zi și taurii de rasă...”

Și încă de aici, din acest text programatic, simți cum extazul creator începe să pună stăpînire pe conștiința cineastului, simți cum tema îngustă, conjuncturală, începe a-și „ieși din sine”. Fiindcă Eisenstein continuă:

„Ce știe spectatorul de la oraș despre cum arată bălăia unei recolte? De bălăia pentru nou? De centrul genetic experimental unde se elaborează conștient o rasă animală rațională? Asta înseamnă sfîrșitul misterele magice, revelația enigmei încrucișării la împlinire... Și iată cum se prăbușește încă un apanaj al divinității... Vom urca în ceruri, vom alunga de-acolo toate divinitățile!... „Ii-pă su-tele de purcel experimental...””. Și în

(Continuare în pag. 72)

Filmul de comandă mini-antologie

NANUK ESCHIMOSUL

(*Avanook of the North*)

Coproducție Franța-Canada-S.U.A. 1922. R. Robert Flaherty. Interpreți neprofesioniști. Pornind de la comanda unui prospect pentru casa pariziană de blănuri Revillon, Robert Flaherty a realizat o imagine poetică a vieții unui eschimos, a soției și familiei sale. Cineastul a trăit timp de 15 luni cu eroii săi, aproape de Port Huron în golful Hudson și filmul montat în Statele Unite a triumfat imediat pe ecranul lumii. (Pentru prima oară în fața aparatului nu se „juca” ci se trăia) — scrie istoricul vest-german Enno Pataas, **Nanuk eschimosul** s-a plasat pe primul loc al clasamentului celor mai bune filme documentare din istoria cinematografului, stabilit cu prilejul unui referendum al istoricilor de film la Festivalul cinematografic de la Mannheim în 1964.

A ȘASEA PARTE A LUMII

(*Sestaia cîst Mira*)

U.R.S.S. 1926. R.sc. și mont.: Dziga Vertov, asistat de Elena Svilova și Ilia Kopalin. Op. Mihail Kaufman și Ivan Brelakov. Comandă a casei sovietice de import-export Gostorg. Sarcina filmului: o enumerare a bogățiilor pe care casa beneficiară le poate exporta la cererea firmelor străine. Rezultatul: o exaltare patriotică a bogățiilor și posibilităților „continentului sovietic”, a energiilor eliberate de Revoluția din Octombrie. Modalitatea artistică: filmul de montaj, „compilarea” a mii și mii de metri de peliculă din arhive.

DESTINE DE FEMEII

(*Frauennot Frauengluck*)

Elveția 1929. R. Grigori Aleksandrov. Imag. Eduard Tissé și Emil Berta. Producție „medico-socială” a casei de filme Praesens Film. Programatic, un film de propagandă împotriva avorturilor în condiții sordide, **Destine de femei** devine un document asupra mizeriei aduse de criza economică din anii 1929-1933 și a tratamentului inegal asigurat de societatea occidentală femeilor din diferite pătri sociale. Datorită comportării comerciale a producătorului, filmul prezintă o ruptură de stil și conținut flagrantă: în prima sa parte, el este un tablou documentar al condițiilor sociale care aduc trei femei în situația de a-și provoca o întrerupere de sarcină; cea de-a doua este un montaj tern și didactic de intervenții chirurgicale. Prima parte vedește un stil cinematografic expresiv și cu remarcabile căutări plastice; cea de-a doua este complet lipsită de valoare estetică. Filmul a fost interzis de cenzura elvețiană în momentul premierii și redescoperit după o jumătate de secol cu prilejul „Panoramei cinematografice elvețiene” prezentată la Cinemateca din Paris.

„Filmul de comandă” mini-antologie

VECHIUL ȘI NOUL

Stăruie în noile - Generalinaia Li-
nia)

U.R.S.S. 1927—1929. R. sc. și mont. Eisenstein în colaborare cu Grigori Aleksandrov. Imaginea: Eduard Tissé. Interpreți: Marfa Lapkina și alți actori neprofesioniști. Producție: Sovkino.

Realizat cu scopul de a face propagandă „liniei generale” a Partidului comunist, de socializare a agriculturii, filmul a fost turnat într-o lungă expediție în regiunile de lângă Moscova, Leningrad, Baku, Riazan, Rostov, Penza și chiar în Asia centrală. Figura centrală a Marfei Lapkina a fost jucată de o tânără analfabetă descoperită de Eisenstein într-o fermă de stat. **Vechiul și noul** i-a prilejuit cineastului perfecționarea unui stil nou de montaj, denumit de Eisenstein „montajul armonic” „utilizând” structuri emoționale pentru un material neemoțional.

ZUIDERZEE ȘI PĂMÎNTUL NOI

(Nieuwe Gronden)

Olanda 1930—1934. R. Joris Ivens. Operator: John Ferno, Eli Lotar, Piet Huiskens, Helene van Dongen. Text cîntec-comentariu: Bertolt Brecht. Muzica: Hans Eisler. Mont. Helene van Dongen. Comanda guvernului Olandei.

Filmul realizat în trei etape distincte: I : documentar tehnic despre procedeele utilizate pentru recuperarea a 25 000 de ha. terenuri acoperite de mare. II : Realizarea paralelă a unei epoei dedicate luptei omului cu elementele naturii, pentru a-i smulge noi pămînturi roditoare. Dar „guvernul olandez era mult mai preocupat de asigurarea profiturilor capitalurilor investite decît de realizările omului așa cum le înfățișează Ivens” (John Howard Lawson). III. Realizarea celei de-a treia versiuni și ultima, prin rezumarea părții I-a, cea a exaltării muncii umane și adăugirea unui epilog contrastînd puternic cu prima: sacrificarea recoltei dobîndite cu atîta trudă pentru a ridica prețul cerealelor în deingroladă. Folosind astfel materialul dobîndit cu ajutorul beneficiarului, Ivens restituia filmul adevărului istoric.

POȘTA DE NOAPTE

(Night Mail)

Anglia 1935. R. Harry Watt și Basil Wright. Operatori: H.E. Fowle și John Jones. Versurile: W.H. Auden. Muzica: Benjamin Britten. Șefi de producție: Alberto Cavalcanti și John Grierson. Comandă a Oficiului General al Poștelor din Marea Britanie.

Filmul urmărește cu fidelitate traseul poștei în trenul de noapte Londra-Glasgow, ritmînd trierea febrilă a picurilorlor chiar în vagonul care le duce la destinație și apoi a ingeniosului mecanism de proiectare din mers a pachetelor de scrisori. Documentarul atrage atenția prin integrarea extrem de inventivă a efectelor sonore în coloana muzicală și prin contrapunctul dintre imagine și cuvintele poemului lui Auden. **Poșta de noapte** a ocupat locul al doilea în referendumul celor mai bune filme do-

(Urmare din pag. 71)

altă parte cineastul exclamă: „Ce reprezintă toate cîntecele lui Roland din Evul Mediu comparate cu acest suflu epic?”

Simți în această tensiune de idei, marea epică a celebrei secvențe a separatorului x, a jetului de smîntîna din care Eisenstein a știut construi o epopee atît de patetică încît un istoric ca Maurice Bardeche, care numai de simpatii politice de stînga nu putea fi bînuit, l-a consacrat ca „adevărat continuator al lui Virgiliu...” Autorul filmului **Vechiul și noul** a știut să spargă comanda conjuncturală, numai fiindcă s-a identificat cu ea; numai fiindcă inima sa a cuprins întreaga amploare a „comenzii” a putut el zămislî bucuria extatică pe care a transmis-o operei devenită nemuritoare.

Reclama - nu numai sufletul comerțului

Asemenea exemple de onorare exemplară a unor comenzi prin filme confirmate ulterior în patrimoniul clasic sînt, din fericire pentru arta cinematografică, destul de numeroase. Ele pot fi găsite pînă și în zona cea mai trivial-comercială a filmului de comandă — cea a reclamei. Se știe, de pildă, că „cel mai bun documentar al tuturor timpurilor” — faimosul **Nanuk-eschimosul** a apărut ca urmare a cererii casei de blănuri Frații Revillon din Paris. La origine, stătea ambiția unor blănari de a ilustra prin intermediul imaginii cinematografice modul cum ajung în magazinele lor superbele trofee de vînătoare care vor împodobi umerii doamnelor din înalta societate. Un cineast fără lucru a primit această comandă cituși de puțin onorabilă pentru a se putea întoarce în Nordul înghețat cu aparatul său de luat vederi și a filma acolo nu procedeele de vînătoare ci amploarea luptei omului pentru existență. Nu știu dacă firma Revillon a supraviețuit celor 60 de ani care au trecut de la premiera lui **Nanuk**, dar dacă numele ei încă mai stăruie în memoria noastră, aceasta este numai datorită nemuritorului film al lui Robert Flaherty. Iată o dovadă că, realizîndu-și capodopera la comanda inimii sale, cineastul se achita în mod exemplar și de obligația sa contractuală.

Un caz analog putea fi înregistrat cam în aceeași epocă și în U.R.S.S. unde organizația comercială de import-export Gostorg comandase o peliculă-prospect care să enumere sortimentele pe care le poate furniza clienților din întreaga lume. Îngrată sarcină de creație din care totuși un tânăr cineast de la studiouri de actualități, Dziga Vertov, a realizat o capodoperă nelipsită din repertoriul „cine-matecilor moderne: **A șasea parte a lumii**. Privind-o azi, spectatorul ne-prevenit că „vizionează” un prospect comercial, are senzația că urmărește un poem liric înșuflețit de un vibrant patriotism socialist. Și spectatorul ne-prevenit are dreptate...

În Anglia, Harry Watt și Basil Wright au acceptat în 1935 o comandă mult mai îngustă: un film-reclamă pentru **Poșta de noapte** cel mai rapid mijloc de transport al corespondenței. Documentarul debutează cu-

mințe descriind trierea corespondenței și încărcarea ei în trenul care pornește din Londra spre Glasgow. Și iată că pe parcurs acest film comandat de Oficiul General al Poștelor se „lutește” cum ar spune D.I. Suchianu, evidențiind brusc valori cinematografice unice și imprevizibile. El devine un poem ale cărui versuri devin planurile ritmate în muzica strofelor psalmotiate ale unui splendid poem scris — tot la comandă — de W. H. Auden, drept comentariu al imaginilor: Trenul poștal de noapte/ ce trece peste graniți/ ducînd în depărtare/...scrisori pentru bogați/ scrisori pentru săraci/ scrisori de multumire/ scrisori de pe la bănci/! Ce galaxie de talente tinere înrolate în această aparent modestă întreprindere a oficiului poștelor: Benjamin Britten scria o partitură care avea devină antologică, iar „producătorii” erau marii cinești de mai tirziu Alberto Cavalcanti și John Grierson.

La comanda guvernului olandez, Joris Ivens realiza documentarul **Zuiderzee**, despre tehnica lucrărilor de desecare a 25 000 hectare. Folosind prilejul acestor filmări finanțate de guvern, Ivens crea însă, paralel, și o adevărată epopee a luptei omului cu marea pentru recuperarea de pămînturi arabile. Patru ani mai tirziu cineastul revenea asupra filmului său, dîndu-i o direcție cu totul neprevăzută. După ce filma mărturia victoriei activității creatoare a omului — lanurile bogate acolo unde pînă mai ieri talăzuise marea — adăuga imagini derivate de actualități, descriind aruncarea în mare a tone de cereale spre a se menține prețul grîului ridicat. Pentru că — spunea în imagini filmul lui Ivens — grîul nu e făcut pentru a servi drept hrană, ci pentru a fi speculat în societatea dominantă de jocul bursei. Ivens își încheia filmul său supliment, cu privirile întrebătoare ale copiilor infomețați. **Pămînturi noi** și-a intitulat el noul **Zuiderzee**, în care a folosit drept comentariu un poem de Bertold Brecht („Săci de grîu nu dau decît un profit mic/ Aruncă în mare/ jumătate din recoltă/ Arunc-o băiete/ ne așteaptă o lungă iarnă/ iar pîinea este darul diavolului/”, și o partitură a compozitorului Hans Eisler de neuitat pentru oricine a ascultat-o vreodată.

Și altfel de comenzi...

Cele mai fericite cazuri de filme comandă sînt firește cele ale cărui ecou a reverberat cu afinitatea creatorului. Un caz clasic este **Viața ne aparține** realizat de Jean Renoir în 1936 la solicitarea Partidului Comunist Francez. Beneficiarul solicitase un film de propagandă electorală dispunînd de un manunchi de tineri ale căror nume aveau să răsună cu sonoritate în contextul cinematografiei franceze de mai tirziu (Jacques Becker, Jean Paul Le Chanois, Madeleine Sologne, Gaston Modot și alții). Renoir a izbutit cel mai important film militant realizat în Franța, între cele două războaie, o operă a cărei valoare estetică o egalează pe cea documentară. Reluat acum cîțiva ani, filmul a constituit o revelație și a făcut un turneu triumfal prin cinematecile lumii.



Administrația americană a comandat studiourilor Warner Bros un film capabil să explice spectatorului american necesitatea angajării în lupta antifascistă (Claude Rains, Paul Henreid, Humphrey Bogart și Ingrid Bergman în *Casablanca*)

Un destin remarcabil a avut și serialul documentar **De ce luptăm?** supervizat de Frank Capra între anii 1942-1946. Și aici scriesc pe constelațiile genericeilor nume repute: romancierul Eric Knight, compozitorul Dmitri Tiomkin, regizorii Anatol Litvak și Joris Ivens, actorul Walter Huston. La comanda departamentului de război al S.U.A. Capra și colegii săi au răspuns strălucit întrebării configurate în titlu: De ce luptăm? realizând șapte lungmetraje devenite clasice.

Dealtminteri un exemplu remarcabil de comandă transformată în artă îl reprezintă și în cinematografia noastră, modul cum a răspuns regizorul Ion Popescu-Gopo comenzii UNESCO pentru „Anul internațional al comunicațiilor” prin filmul **Allo-Hallo!** în 1962. Antrenându-și eroul, pe Omulețul laureat deja în numeroase festivaluri, într-o tematică aparent ternă, Gopo realizează un film spiritual poetic și bogat în sugestie.

Firește, comanda poartă pe ea stigmatele prejudecății că ar fi neapărat conjuncturală. Uneori, chiar, filmele de acest gen sînt uitate o vreme și redescoperite după multe decenii. Așa s-a întîmplat cu filmul elvețian **Destine de femei** care a deschis în triumf „Panorama cinematograficului elvețian” prezentat de Cinemateca din Paris în octombrie 1978. Salvat de la uitare de Arhiva cinematografică din Lausanne de sub conducerea lui Freddy Buache, filmul are o istorie prea frumoasă pentru a n-o rememora aici. În 1929, într-o epocă în care Europa occidentală era bîntuită de un val de avorturi stimulat de mizeria impusă de marea criză economică, producătorul elvețian Lazar Weschler a avut inițiativa realizării unui film de informare medico-social în jurul delicatei probleme. El a incredințat într-o primă fază această misiune, regizorului sovietic Grigori Aleksandrov și operatorului Eduard

Tisse prezenți în acea epocă alături de Eisenstein la primul Congres al cinematografului independent de la Sarraz. Cel doi au tratat problema conform opticii și formației lor. Ei au urmărit destinul diferit a trei femei constrînse să renunțe la sarcină: o văduvă de muncitor ucis într-un accident de producție, o tinăra celibatară nevoită să se sustragă astfel „rușinii” unui „copil din flor”, și o burgheză care refuză maternitatea din comoditate, deși s-ar fi putut bucura de cea mai bună asistență medicală. În momentul confruntării cu filmul realizat de Aleksandrov și Tisse, producătorul a fost, firește, alarmat. Dar neîndurîndu-se să renunțe la materialul filmat în care investise o sumă importantă, el l-a implicat în realizarea unui supliment filmat de operatorul elvețian Emil Berta, care avea misiunea să readucă filmul la obiect, descriind cuminte tabloul clinic al operației și pericolele sale.

S-a întîmplat însă un lucru neprevăzut: tocmai această a doua parte, prin detaliile ei naturaliste, a provocat un scandal care a adus după sine interdicția filmului. La reluarea recentă, după o jumătate de secol, partea filmată de Berta le-a părut spectatorilor lungită, și în cel mai bun caz ridicolă prin prețiozitatea obsesivă făcînd oricum corp străin cu celălalt film, realizat într-un remarcabil stil, cu o plastică studiată și cu implicarea emblematică în realitatea socială și istorică. **Destine de femei** a devenit astfel, după cum a și subliniat critica franceză, adevăratul eveniment al „Panoramei filmului elvețian” și o revelație pe care istoricii de film s-au grăbit s-o consemneze cu majuscule. La origine fusese totuși numai o comandă. Dar o comandă înnobilită de viziunea și talentul omului de artă, o comandă în care necesitatea socială întîlnia vocația cineastului, hotărîrea de a o servi cu devotament și inspirație.

T. CARANFIL

„Filmul de comandă” mini-antologie

cumentare din istoria cinematografului organizat la Mannheim.

VIAȚA NE APARTINE

(La vie est à nous!)

Fr. 1936. R. Jean Renoir. Sc. Jean Renoir în colaborare cu Pierre Unik. J.B. Brunius și Jacques Becker. Asistenți de regie: Cartier-Bresson și Jean-Paul Le Chanois. Imaginea: J. Bourguoin, Claude Renoir, Alain Douarinou, Jean Isnard. Int. Madeleine Sologne, Nadia Sibirskaja, Gaston Modot, Roger Blin, Marcel Duhamel și alții. Film realizat la comanda Partidului Comunist Francez în scopuri electorale.

Pierre Bost, scenaristul de mai tîrziu, pe atunci critic de film, îl definea astfel: „Este, în același timp, documentar, film de montaj, suită de scheciuri și convingătoare grupare de discursuri... Găsești în el satiră, voioșie și emoție... Rar s-a reușit în Franța un film „fără povești” mai coerent și inteligent... Este primul eseu cinematografic care ne-a fost propus...” Totuși, la vremea sa, filmul a fost interzis de cenzură. Iar azi, documentarul de circumstanță a devenit o operă de un interes excepțional atît în definirea marelui cineast Jean Renoir cît și privit ca frescă a unui moment istoric.

DE CE LUPTĂM?

(Why We Fight?)

S.U.A. 1942-1945. Regizor principal: Frank Capra. Serie compusă din următoarele 12 filme: **Preludiul războiului** (1942. R. Frank Capra) **Naziștii atacă** coregizor Anatol Litvak), **A divide pentru a cucerii** (1943 coregizor Litvak), **Victoria din Tunisia** (R. Frank Capra), **Bătălia Angliei** (R. Anthony Veiller), **Cunoașteți-l pe aliatul britanic** (R. Veiller), **Bătălia pentru Rusia** (R. Capra și Litvak) **Bătălia pentru China** (1944 - R. Litvak), **Cunoașteți-l inamicul: Japonia** (început de Joris Ivens, terminat de Capra) și **Cunoașteți-l inamicul: Germania** (R. Gottfried Reinhardt). Filme realizate la comanda Departamentului de Război al Statelor Unite de cîte 20-30 de minute. Continînd metodele faimosului jurnal de actualități, **March of Time**, Capra a amestecat reportaje, secvențe documentare, pagini din vechi jurnale de actualități și chiar scene reconstituite cu actori în studio pentru a crea opere omogene și originale, un adevărat model de studiu în definirea genului.

ALLO HALLO!

România 1962. R. Ion Popescu-Gopo. Imaginea: Radu Cozoreanu. Muzica: Dumitru Capolănu. Film realizat la comanda UNESCO, cu prilejul „Anului Internațional al Comunicațiilor”.

Folosindu-și personajul lansat în faimoasa trilogie **Scurtă Istorie, Șapte arte și Homo Sapiens**, Popescu-Gopo schițează o originală și năstrucnică istorie a evoluției milioanelor de comunicație. Caracteristicile peliculei: concentrare, expresie lapidară și penetrantă, umor - o ridică la nivelul celorlalte filme însoțite de aventurile „omulețului” lui Ion Popescu-Gopo.

Filmele majore ale unei arte presupus minore mini-antologie

MICROBII VESELI

(Les joyeux microbes)

Producție: Franța, 1909

Scenariul și regia: Emile Cohl

Pionierii animației dovedesc un pronunțat gust pentru satiră. Printre ei se numără și francezul Emile Cohl al cărui film *Microbii veseli* este adesea citat printre izblinzile primei vârste a artei a opta. El este conceput cu o mare fantezie scenică și refuză formula povestirii. Regizorul lasă o clipă impresia că avem de-a face cu o temă științifică. Sub lupa unui microscop sînt studiați cîțiva microbi. Dar nu este vorba despre germeii unor maladii înregistrate de dicționarele medicale. Sînt „microbii politicianismului” care îi atacă pe unii indivizi care prind gustul puterii, pentru obținerea căreia nu precupețesc nimic. Portretele unor „bolnavi” atinși de această maladie sînt acide caricaturi ale demagogiei și arivismului.

SCUFUNDAREA LUSITANIEI

(The Sinking of Lusitania)

Producție: S.U.A., 1918

Scenariul și regia: Winsor Mc Cay

Încă din tinerețe animația a fost atrasă de temele cu rezonanță socială. Una dintre dovezi este uimitorul film *Scufundarea Lusitaniei*. Un fapt real l-a jocat pe regizorul Winsor Mc Cay, care a încercat să-l ilustreze cît mai fidel. În ziua de 7 mai a anului 1915 pachetul englez „Lusitania”, care făcea o cursă de la New York la Liverpool a fost torpilat de un submarin german în dreptul coastei irlandeze. Vasul s-a scufundat în 18 minute și a ucis 1198 de pasageri. Conceput în manieră realistă, filmul nu este o actualitate reconstituită, ci un emoționant gest de protest împotriva brutalității războiului.

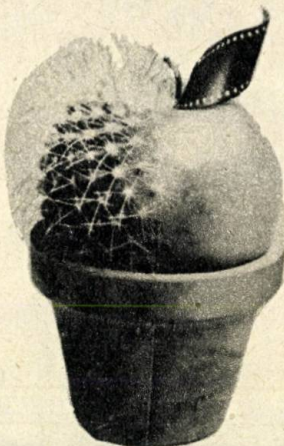
IDEEA

(L'idée)

Producție: Franța, 1932

Scenariul și regia: Berthold Bartosch

Singurul film păstrat din creația autorului austriac Berthold Bartosch este *Ideea*, realizat în Franța și considerat unul din titlurile de referință ale animației. Care sînt calitățile care l-au făcut să se bucure de o astfel de apreciere? Trama este simplă. Un om concepe ideea, creație superbă înfrunghiată de o femeie atrăgătoare. Politicienii încearcă s-o elimine cu ajutorul armatei dar nu reușesc. Creatorul ei este împușcat dar ea continuă să bîntuie prin lume, inspirînd revolte muncitorești care, deși reprimare, renasc mereu. Nonconformist în epocă, filmul impresionează prin atmosfera puternică și prin vigoarea desenului tridimensional, prin capacitatea de a exprima un mesaj politic prin graiul lirismului. Fiorul poetic al peliculei dătează mult și muzicii, semnată Arthur Honneger.



film și societate

Vocația polemică a animației pe toate meridianele lumii

Animația și neli

Cine a copilarit în acest secol păstrează sigur în memoria afectivă măcar un film de desen animat, măcar o secvență sau un amuzant personaj. Artă a opta este guvernată de o fantezie pe care numai vârsta cîndorii o mai poate egala în inventivitate. De aici nedreapta prejudecată de „divertisment pe înțelesul vârstei școlare” și refuzul unor critici de a-i acorda importanță. Principala acuzație ar fi că, în timp ce filmul de ficțiune cu actori și documentarul discută probleme grave ale agitatei noastre epoci, animația rămîne „un joc gratuit”. Numai ignoranța poate stărui într-o asemenea opinie. Încă de la început animații s-au dovedit frămîntați de destulul secolului lor și și-au pus imaginația în slujba luptei pentru însănătoșirea societății. Pionierii provin din rîndurile caricaturistilor și temele lor dovedesc vocație polemică și experiență de publicist. Stewart Blackton, Emile Cohl și mai tîrziu Winsor Mc Cay animă subiecte la ordinea zilei: politicianismul, autopoternia capitalului, cruzimea războiului. Numai o privire superficială poate acuza arta a opta de evazionism.

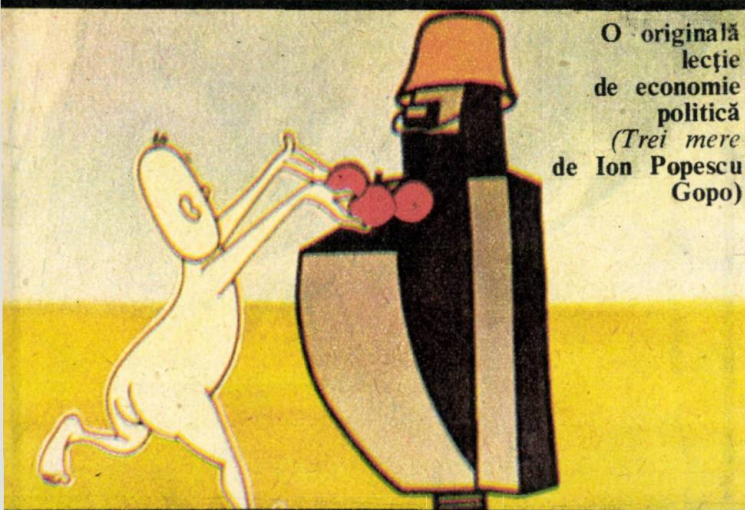
Luciditatea feeriei

Chiar și din filmele unui maestru al feeriei ca Disney se pot descifra semne ale societății americane contemporane. Este cultivat în peliculele sale un anume gust al „familiei medii” care se dă în vînt după grațios, sentimental și happy end. Există însă în această preferință o ușoară confuzie între grațios și dulcegărie, între sentimental și romantic. Explicația acestui fenomen ține de o anume strategie culturală, mai bine-zis de impunerea unei subculturi. Revistele ilus-

trate, emisiunile de radio și televiziune, o mare cantitate a filmelor hollywoodiene întrețin imaginea familiei americane fericite, cu relații armonioase și tandre, model care s-a afirmat cu succes ca un refugiu dintr-o realitate încordată și stresantă. Marele mag a preluat formula dar a știut să păstreze și să atenueze concesiile făcute unui anume gust prin perfecțiunea realizării. El s-a priceput de asemenea de minune să exploateze popularitatea eroilor săi inimitabili. Fără să părăsească decorul feeriei, el devine artist militant în 1942, cînd, după intrarea în război a Statelor Unite, îl îmbracă pe Donald în soldat. Măcăitul cunoscut nu mai îndemna la joacă, ci la înscrierea pentru front. Nimănui nu i s-a părut o exagerare și apelul lansat prin film s-a dovedit foarte eficient. Lui Donald i s-a alăturat Mickey Mouse, al cărui chip apare ca porte-bonheur pe multe din efectele soldaților americani plecați la război. Personajul care reunește trăsături eroice la Douglas Fairbanks și însușiri comice amintind de Chaplin devine un suport moral pentru tinerii care, deși participă la un măcel mondial, păstrează un suflet copilăros. Cultul ingenuității face, de altfel, parte din rețeta de succes a cinematografului american. Disney a știut să-l exploateze în mod genial.

Mass media și fericirea personală

Cel mai intens contact al animației cu publicul se face prin intermediul televiziunii. Rațiuni financiare au impus soluția serialului, care încearcă



O originală
lecție
de economie
politică
(Treți mere
de Ion Popescu
Gopo)

niștea societății

pretutindeni pe glob să investească divertismentul cu înalte calități artistice. A distra nu înseamnă a întoarce spatele lumii în care trăim. Dimpotrivă, există seriale umoristice care dovedesc un interes nepotolit pentru ceea ce se întâmplă în societate. Unul dintre cele mai elocvente exemple este show-ul **Familia Flintstone**, semnat de Hanna și Barbera. Deși își plasează acțiunea în epoca de piatră, filmele vorbesc despre obsesiile vieții americane de azi. Cultul „gadget”-ului, al obiectului care îți face viața mai confortabilă, mitul succesului, star-system-ul sînt numai cîteva dintre ele. Imaginea asupra societății de consum este completată cu mici detalii care fac farmecul personajelor: mania popicelor, maimuțărirea patronului, pasiunea de a participa la concursuri cu performanțe excentrice, tunsul peluzii, umplerea frigiderului cu produsele cele mai laudate de publicitate.

Una dintre cele mai ironizate obsesii ale eroilor este însă aceea a privitului la televizor. Activitățile casnice sînt executate mecanic și aiurit, pentru că, indiferent în ce poziție s-ar afla protagoniștii, ochii lor caută hipnotizați micul ecran. Emisiunile le sugerează sugestii de viață și le oferă modele umane pe care încearcă să le imite. Deși stîrșește risul, această coplesitoare influență a mass-mediei are consecințe grave. Iată cum își exprimă îngrijorarea în legătură cu ele faimosul sociolog și viitorolog Alvin Toffler: „Intelctualii din Statele Unite și Europa au incriminat televiziunea mai ales pentru că standardizează vorbirea, obiceiurile și gusturile. Ei au înfățișat-o ca pe un tăvălug care nivelează deosebiriile noastre regionale, strivind pînă și ultimele vestigii ale diversității culturale”. Influența mass-mediei asupra omului modern a devenit un subiect adesea abordat de ... mijloacele mass-media și de animație. Nu numai serialul, ci și filmul

de autor ilustrează această problemă discutată cu apărindere de sociologi.

Cinematograful exercită unul dintre cele mai puternice efecte asupra spectatorului zilelor noastre. Eroii impuși de arta a șaptea datorează adesea fascinația lor actorilor care îi întrușează, starurilor adorate de o masă de „fani”. Favoriții publicului participă în mare măsură la cristalizarea unor tipuri sociale. Moda tînarului revoltat în haine de piele a fost inspirată de Marlon Brando, aceea a tînarului neînțeleș și furios de James Dean. Elvis Presley impune un model de pieptănătură, Yul Brynner un stil de mers, John Travolta tînutul „disco”. Influența cinematografului își pune cu precădere peceta asupra formării personalității tîneretului. Această realitate a inspirat regizorul american John Canemaker **Confesiunile unei visătoare de staruri**, care invocă cele mai strălucitoare stele hollywoodiene. Eroina sa, o adolescentă, stă în fața oglinzii și încearcă să-și compună o înfățișare cit mai atrăgătoare. Chipul său devine pe rînd o copie după Marilyn Monroe, Rita Hayworth, Joan Crawford, Elizabeth Taylor, Jane Fonda. Jocul cu fardurile și cu mimica se încheie cu o disperată căutare a propriei fețe, care, sub trăsăturile de împrumut, își pierde identitatea. Standardizarea personalității este numai unul din pericolele influenței mass-mediei. Realitatea a arătat că exaltarea unui anume tip de erou are urmări și mai grave, ea a mers, din păcate, pînă la inspirarea unor acte de delinvență. Pe ton sarcastic sau ironic animația încearcă să-i amintească responsabilitățile.

Una din obsesiile societății contemporane este organizarea optimă. Aceasta privește industria, administrația, cultura și chiar timpul liber. Eficiența este primul avantaj iar originea principală virtute. Binefacerile

Filmele majore ale arte presupus minore mini-antologie

BOXERUL GHINIONIST

(Pechowy boxer)
Producție: Polonia, 1946

Un personaj din plastilină în echipament de boxer se antrenează aplicînd pumni furioși unui sac uriaș. La o mai atentă privire îl recunoaștem pe sportivul cu o meșă căzută pe ochi. Nu este altul decît temutul Adolph Hitler iar sacul său de antrenament nu este altceva decît Pămîntul, draga și încercata noastră planetă care după ce primește o droaie de pumni face o energică deplasare de recul și îl doboară pe dementul boxer, strivindu-l ca pe o figură din plastilină (ce este). O caricatură animată plină de sarcasm dar și de amărăciune.

SUROGAT (Ersatz)

Producție: Iugoslavia, 1962

Scenariul și regia: Dusan Vukotić
„Surogat” este în lumea animatorilor un exemplu pentru ce va să zică „un film de Oscar”. Nimeni nu a reușit să mai compună o satiră atît de ingenioasă a societății de consum și a sloganurilor ei care întrețin mitul confortului. Ultrautilul și ultrafuncționalul sînt devise care prin absolutizare ajung să secătuiască viața de autenticitate, să îndepărteze omul de bucuriile sale firești. Este și cazul eroului acestui film. Venit pe malul mării să se relaxeze, el își petrece tot timpul umflînd bărci pneumatice, fotolii, saltele, pești și chiar și o femeie croită după tipare sexy. Cînd tocmai a terminat de amenajat locul cu obiecte confortabile vine apusul și eroul nostru pleacă în goana mașinii. Un cui ieșit în cale provoacă însă un accident care îl proiectează pe șofer afară pe geam. El cade și, surpriză, vedem că și el este pneumatic și după ce îi sare dopul se desumită și rămîne un morman inform de plastic. Iată cum arată un individ perfect adaptat sloganurilor publicitare.

EGO

Producție: Italia, 1969

Scenariul și regia: Bruno Bozzetto
Eroul acestui film ni-l amintește pe Charlot din **Timpuri noi**. Ca și acesta, el stă încordat în fața benzii rulante. Despre absurdul muncii lui vorbesc elocvent operațiile pe care trebuie să le facă: din cuburi, sfere și din sfere, cuburi. Și asta zi de zi și într-un ritm infernal. Mecanicul s-a imprimat și în existența sa civilă, viața de familie este compusă din gesturi la fel de automate ca cele executate la serviciu. Numai visul îi dă iluzia unei vieți intense și palpitante. El este însă alcătuit din proiectii ce dovedesc altă nevroză a societății de consum. Protagonistul se vede în chip de erou, de superman care își exercită puterea asupra altora. Dezlățuirea se încheie însă dimineața, încordat și obosit începe din nou să supravegheze transformarea cuburilor în sfere, a sferelor în cuburi.

ore ale unei opus minore antologie

REC ZILELE

(Idu dani)

de: Iugoslavia, 1969

Scenariu și regia: Nedeliko Dragić
Protagonistul acestui film aparte întrușipează pe omul obișnuit, normal și pașnic, omul oarecare al zilelor noastre, tipajul preferat al realizatorilor care fac parte din „școala de la Zagreb”. Eroul fără însușiri deosebite stă acasă în halat și papuci și încearcă să se bucure de tihna căminului său. Pe ușa, pe geam, prin ecranul televizorului pătrund însă mesageri ai agitatelor timpuri moderne. Lumea contemporană revărsă asupra eroului nostru semne îngrijorătoare ale violenței, militarismului, înstrăinării. Până când?

EPOCA SCAUNULUI

Producție: Canada, 1978

Scenariul și regia: Jean Thomas Bédard

Lupta pentru scaun este o expresie care are sensuri ironice și în românește. Iată un film care ilustrează evoluția bătăliei pentru putere. Protagonistii sînt cîțiva domni în frac ce încearcă să se țină ritmul jocului cu apucatul scaunului. Goana lor își schimbă de-a lungul filmului decorul și miza. Domnii ajung să se bată pentru dreptul de a intra în case din ce în ce mai moderne, care cad rînd pe rînd în ruină pentru a renaște în formă de zgîrie-nori. Și așa mai departe, pare să spună pelicula ce ironizează acerba luptă pentru putere în societatea de consum.

POLIGON

Producție: U.R.S.S., 1978

Scenariul: Serghei Gonsovski

Regia: Anatoli Petrol

Pe un cîmp de luptă aflat într-un loc neprecizat, asistăm la operațiunile militare ale uneia dintre tabere. Mașinile de război sînt ultramoderne, mișcările strategice sînt bine precizate pe panouri electronice. Un fapt incredibil tulbură ordinea ultra utilității armate. Un tanc nepilotat începe să se îndrepte amenințător asupra proprietarilor săi și le distruge armele și tranșeele. Cu toată aparatura electronică, acțiunile lui nu pot fi oprite. Iată o „revoltă a mașinilor” care pare absurdă. Este însă un logic gest de protest împotriva absurdității războiului.

CANINABIS

Producție: Canada, 1979

Scenariul și regia: Kaj Pindal

Un cîine frumos și simpatic, cu alură disneyană, este protagonistul unor întâmplări care, deși comice, nu inspiră zîmbete senine. Superdotatul animal are de îndeplinit o misiune grea și obositoare: mirosul său fin l-a consacrat ca pe cel mai eficient detector de droguri. Nici o ascunzătoare nu este destul de ingenioasă pentru el, nici un traficant nu este destul de isteț ca să-i scape. Mereu în goană, cîinele se oprește arareori să-și tragă sufletul, oftează și parcă spune: „mult mai înmî dă de lucru prostia ome-nească”.

Ideaturi
donquichotești
(Arena
de Zoltan
Szilagy)



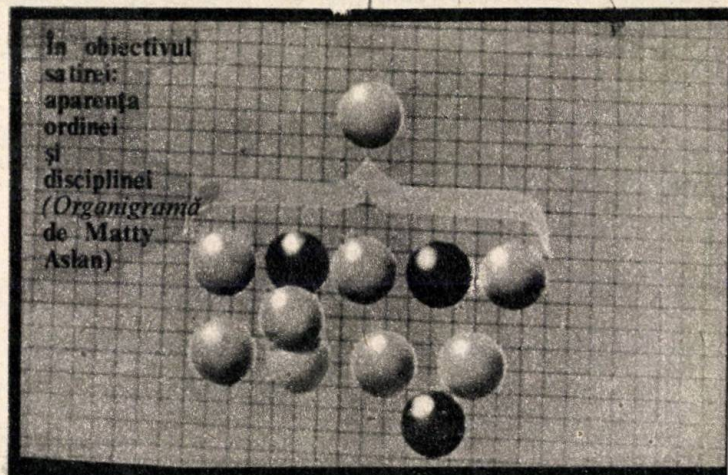
acestei obsesii a lumii moderne sînt subminate de consecințe negative. Nu arareori se vorbește despre uniformizarea personalității și vieții, ca urmare a unei prea riguroase organizări. Aceasta este, de fapt, una dintre caracteristicile hipertehnificării și hipercivilizației. Omul se simte stîrșenit de propria sa creație, mașina. Sentimentele îi sînt amputate, elanurile refuzate de o lume care își alege ca slogan stăpînirea de sine. Cu vocația sa polemică, animația a luat poziție în fața pericolelor organizării exagerate. **Surogat** de Dusan Vukotić și **Ego** de Bruno Bozzetto sînt două faimoase filme care vorbesc, fiecare în felul său, despre nevrozele unei vieți uniformizatoare. Omul care locuiește în spații standardizate și consumă produse-tip are nostalgia diversității și a spontaneității. Visele sale proiectează evadarea în natură, dar și din limitele impuse imaginației și afectivității sale. El nu se mai mulțumește cu „surogate” și tinjește după o viață autentică, ceea ce înseamnă o iubire adevărată, o întîmplare neprevăzută, un contact nemediat cu frumusețile lumii. Deși conțin gaguri geniale și situații de mare haz, aceste filme lan-

sează neliniștitoare întrebări despre destinul omului prins în capcana societății uniformizatoare.

Grija zilei de mîine

Tot despre obsesia organizării dar dintr-un alt unghi de vedere vorbește excelentul ciclu de pilule satirice intitulat **Organigrame**, semnat de caricaturistul Matty Aslan. Aici nu este vorba despre excesul de ordine, ci, dimpotrivă, despre eforturile unora de a salva aparențele de ordine. Folosind cîteva bile colorate, regizorul sugerează o mulțime de evenimente petrecute în viața unei instituții. Strădania de a impune organigrame cît mai judicioase întîmpină obstacole de tot felul, de la activitățile „de culise” ale unor mici șefi care ținesc să ajungă cu o treaptă mai sus, la dezordinea întîrînită de unii subalterni chiulan-gii și birfitori. Cu remarcabilă economie de mijloace sînt imaginate cîteva situații care conțin un mare adevăr de viață. Există mult haz în aceste pilule dar și constatări alarmante despre indivizi care încetinesc mersul înainte

În obiectivul
satirei:
aparența
ordinii
și
disciplinei
(Organigramă
de Matty
Aslan)





Un ecou al
oboselilor
vieții
moderne
(Aventuri
în epoca
de piatră)

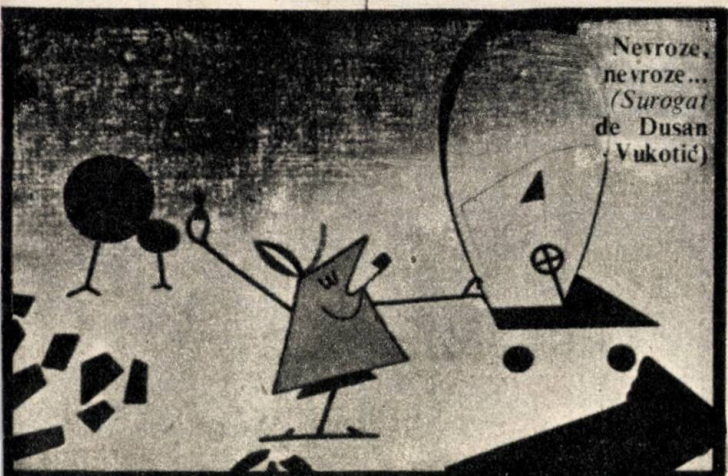
ai societății. Pentru mentalitățile lor retrograde, animația are ca leac risul nostru ironic.

Vocația polemică a animației îndeamnă adesea pe autori să ia în discuție marile probleme ale lumii. Peliculele artei a opta au stîrnit adesea entuziasmul pentru capacitatea de a exprima concis și penetrant reflexii asupra unor tendințe ale societății care dau de gîndit nu numai specialiștilor sau celor cu responsabilități politice, ci și omului de rînd, cuprins de grija zilei de mîine. Mesajele unor asemenea filme sînt adesea mai tulburătoare decît ale unor lung metraje care își aleg teme asemănătoare. Ce înseamnă pentru animație atenția acordată neliniștii lumii?

Desigur că nu abordarea unui ton morocănos, renunțarea la farmecul gagului sau la atmosfera poetică. Argumentele sale de atracție nu sînt strivite de gravitatea problematicei. Subiectele par desprinse dintr-un editorial asupra căruia se concentrează atenția cititorului de ziar: subdezvoltarea lumii a treia, incomunicabilitatea și violența în societatea de consum, poluarea sau criza de energie stau alături de probleme mai nuanțate, ca afirmarea personalității fe-

meii, prejudecățile de clasă, integrarea în societate a handicapaților. Cel mai obsesiv revine însă în atenție războiul, eveniment de răscruce sau marchează puternic destinul lumii. Animația a denunțat, cu mijloacele ei, ororile primei conflagrații mondiale, ale celei de-a doua și acum tot cu mijloacele și pe măsura ei, caută să influențeze evitarea celei de-a treia conflagrații. Observația sarcastică, gagul sculptor sau metafora tulburătoare fac ca graiul în care se discută aceste probleme să fie accesibil și emoționant, eficient și neliniștitor. Un exemplu de reușită a animației inspirată de neliniștea în fața evoluției societății este creația lui Ion Popescu Gopo. Alegîndu-și mereu un subiect la zi, filmele sale își datorează în mare parte succesul optimismului tonului, lipsei de inhibiție în fața unor probleme aride. Printre cele mai izbutite se numără *Ecce homo*, *Trei mere* și *Energica*. Gopo a intuit nevoia de a evita formulele lozincarde înlocuindu-le cu amănuntul omenesc. Acesta rămîne emoționant și într-o artă renumită pentru deformările caricaturale și pentru vocația umoristică.

Dana DUMA



Nevroze,
nevroze...
(Surogat
de Dusan
Vukotić)

Filmele majore ale unei arte presupus minore mini-antologie

FEMEIA DE PE ȚĂRM

(The Seaside Woman)

Producție: Marea Britanie, 1979

Scenariul și regia: Oscar Grillo

Femeia de pe țărm este inspirat de un dramatic subiect al dezbaterilor din ziua de azi, subdezvoltarea. Cu ajutorul unui ironic cîntec compus de Linda Mc Cartney se confruntă două viziuni asupra lumii a treia: cea a reclamelor publicitare care îi evidențiază exotismul și cea realistă, a colibelor locuite de infomețați. Un film acut ca un strigăt de ajutor.

TREI MERE

Producție: România, 1979

Scenariul și regia: Ion Popescu Gopo

Omulețul lui Gopo nu mai dovedește în acest film contaminantul său optimism. El apare în dublă ipostază, de exploataitor și de exploatat. Aiurit și credul, omulețul-sclav adună neositenit mere pentru omulețul-proprietar, reținînd pentru sine din trei, unul. Leneșul stăpîn pune la un moment dat pe un robot să săvîrșească nedreapta dijmuire. Perfecționîndu-se rapid, acesta din urmă îi silește pe cei doi omuleți să culeagă fructe într-un ritm infernal, lipsindu-i pe amîndoi de partea lor de cîștig. Iată o ingenioasă aplicare a temei „revolta mașinilor” și o originală lecție de economie politică.

SĂ NU UITĂM

Producție: România, 1980

Scenariul și regia: Olimp Vărășteanu

În atmosfera ceoasă a unei gări are loc o tulburătoare întîlnire peste ani. Un om zărește un chip care îi trezește amintiri chinătoare despre război și teroare. Misteriosul personaj trece printre pasagerii indiferenți și se îndepărtează. Prin geamul trenului care pleacă, martorul răcunoaște cu uimire chipul care l-a pețelit dureros trecutul și îi amenință acum prezentul. Este Hitler sau o periculoasă reîncarnare a sa. Aluzia directă la fizionomia crudului dictator îl ajută pe autor să precizeze că este vorba de amînarea fascismului, a căruia renaștere neliniștește prezentul nostru.

ULTIMA RAZĂ DE SOARE

(Posljednji Suncevi Zrak)

Producție: Iugoslavia, 1980

Scenariul și regia: Nikola Majdak

Cu umor dar și cu amărăciune, filmul zugrăvește în nu mai mult de cinci minute o lume desfigurată de poluare. Peste străzile pline de gunoale, peste grădinile cu pomi ușați și peste apele fără pești plutește un fum negru înecăcios. Un om străbate acest peisaj, intră într-o casă și urcă niște trepte, ajunge la ultimul etaj unde, printr-un gemuleț pătrunde, slăbită și tremurătoare, ultima rază de soare. Mai există, ce-i drept, o speranță. Un sarcastic semnal de alarmă. Pînă nu este prea tîrziu.

(Continuare în pag. 98)

Facerea lumii Familia la răspîntia istoriei

Scenariul: Eugen Barbu. Regia: Gheorghe Vitanidis.

Tatăl, îngrijorat, n-a dormit toată noaptea. Își bea cafeaua cu gîndul aiurea. În sfîrșit, își vede fiica sosind. Nu știe cum să înceapă discuția delicată. — Bei o cafea, Eva? Eva nu răspunde, își face bagajele. — Te muți? Realizează cu spaimă bătrînul muncitor. Fata, între ironie și amărăciune: — Cum, ai timp să stai de vorbă și cu mine, tată? Ți-ai adus aminte că ai o fată? Și încă una pe care trebuie s-o păzești? Prea tîrziu, tatăl Palma bătrînului răsună greu pe obrazul delicat, dar fata e mai mult înduioșată decît surprinsă de ieșirea neașteptată a părintelui. Citeva flash-uri trimit la epoca în care muncitorul construind o lume și-a sacrificat o familie. Trecutul e dureros pentru amîndoi și totuși trebuie limpezit. — Știi cînd m-au dat afară din toate facultățile pentru că aveam un tată comunist? Știi singurele vorbe pe care mi le-ai spus ma-

mei și mie, după ce te-ai întors din închisoare? „Trezești-mă devreme. Avem treabă multă”. Și iar ai dispărut. Tipograful își amintește: — Așa și era. Puterea trebuia luată fără vărsare de sînge. Mă trimiteau cînd la țară cînd în fabrică. Moștenisem o țară ruinată, trebuia să refacem totul. — Pe toate le-ai făcut tu, tată, numai atunci cînd ți-ai adus aminte și de noi, era prea tîrziu. Dialog sugestiv (Eugen Barbu), scenă de atmosferă (regia Gh. Vitanidis), excelent interpretată de Colea Răutu și Irina Petrescu, schițează portretul unei familii pe care epoca a marcat-o dramatic. Mama s-a sfîrșit așteptîndu-și bărbatul să se întoarcă din închisoare, fata, atrasă de farmecul discret al unei clase la apus, e gata să fugă cu proprietarul de cai, Manicatlă (Liviu Ciulei). Facerea unei lumi în chinurile istoriei. Cită zidire, atîta dramă!



Asul de pică Familia în dialog întrerupt

Scenariul: Iaroslav Papoušek, Milos Forman. Regia: Milos Forman.

Părinții consideră că-și învață întotdeauna copiii „de bine” cum spun ei, adulții. Chiar cînd acel bine sună uneori cam ciudat pentru copiii ce vor să-și aibă cuvîntul lor în alegerea profesiei. Într-un magazin modern, tatăl-gestionar stă în spatele feciorului și-l instruește cum să-i urmărească pe cumpărători, să-i spioneze ce-și pun în sacose, să-i prindă asupra faptului și să-i dea pe mîna poliției. Sigur că și asta e o meserie, și încă onestă, de vreme ce apară onestitatea. Dar adolescentul nu vrea să-și încarce sufletul cu pacatele altora, să-și altereze

optica pîndind și spionînd oamenii, chiar dacă în scop terapeutic. Preventiv. Ceea ce i se pare tatălui o mare șansă, „asul de pică” cu care poți cîștiga o piine, dar pierde o credință, i se pare tînărului o catastrofă. Ca și Filip al nostru, băiatul ceh părăsește o cale fără să fi găsit o alta. Cîștigă în schimb o convingere: știe ce nu vrea în ruptul capului ce nu va putea fi niciodată: pîndar de oameni. Spion și turnător. Un Milos Forman ceva mai încrezător, mai cu speranțe ca în lăbîrile unei blonde și Decolare.



Familia ca m... tata, ep...

Țin minte un film minunat al adolescenței mele — dar ce filme nu erau minunate la vîrsta aceea! — o femeie și propulsată de revoluție la rangul de deputat iar bărbatul, jignit în orgoliul lui de pater familias, o părăsește. Probabil că odată cu rolul Mareșăi răsărea în mine imaginea „egalității”. Și cum viața mi-a mai pus la dispoziție niște date, arta n-a făcut decît să completeze, de-a lungul anilor, biografia unei emancipări. Pînă unde și cum, cu ce preț, e o altă poveste pe care tot filmul — de la Antonioni la Malvina Urșianu — avea să mi-o depene. Printr-o altă suită cu alte Gioconde mai trufase și neconcesive sacrificîndu-și familia dar din cu totul altă perspectivă a evoluției societății și istoriei. Cît de legate sînt viețile



Epoce
in cheie comică
sau peripețiile
familiei Homulka

personaj:
na,
ea și eu

noastre de cele din filme, cit de egate de familiile noastre cu etapele parcurse de societate, cum s-au tot influențat reciproc filme și vieți, și asta e o altă istorie pe care numai doar Radu Colasau știe s-o depene de fiecare dată palpitant ca o Șeherezadă. Pe el îl marcase cândva **Casa Bianca** — o renunțare dramatică la iubire pentru rațiuni de datorie și dăruire cauzei eliberării. Pentru mine **Femeia-deputat** fusese năsură, prețul plătit revoluției, familia sacrificată, pentru că nu înțelegea grandoarea istoriei trăind peste micile orgolii de al-rov. Istorie sfărâmând citadele ce se credeau cândva inexpugnabile, unite, dar iată că viața a de-

(Continuare în pag. 80)

Delict din dragoste Familia în delict social

Scenariul: Ugo Pirro Regia: Luigi Comencini

Foarte tineri, foarte frumoși, foarte îndrăgostiți, se întâlnesc pe furis, prin parcuri sau în pauze, la fabrică. Tatăl nu dă voie, e de modă veche, mai întâi cununia și după aceea plimbarea, iar mezinul își păzește sora, o apără în felul lui de ținc sicilian. Pentru că familia fetei vine de la țară, din sud, în nordul industrial și se acomodează greu la oraș, ei n-au tradiție ca familia băiatului; au doar o casă mizeră, cu copii mulți, unde să mai intre și un altul? Și totuși în cele din urmă s-ar mai înghesui, pentru că băiatul e bun, muncitor de elită, câștigă bine; dar și după ce se căsătoresc tot pe fugă se văd acasă nu-i loc, la uzină nu îngă-

duie regulamentul. E apoi munca din ce în ce mai grea, toxicitatea crește, muncitorii cer prime de pericolitate și echipament de protecție, sindicatul se agită, iar patronilor nu le pasă. El au grijă să fabrice cât mai mult, oamenii nu mai contează. Tinăra soție n-are încotro, mărturisește că e însărcinată, dar locuri în altă parte nu sînt, fata se îmbolnăvește grav, intoxicată și... moare. Tinărul soț îl pîndește disperat pe patron și trage. Poveste de dragoste, poveste politică, tristă cum numai viața, cum numai cinematograful realist, cum numai italienii cu simțul lor patetic de familie...

Delict dar nu numai din dragoste (*Delict din dragoste* cu Stefania Sandrelli, Aici cu Massimo Ranieri)



Noaptea Familia în agonie

Scenariul: Antonioni, Enrico Flaiano, Tonino Guerra Regia: Michelangelo Antonioni

Agonia unei vieți: vorbele sînt de prisos, scriitorul le cunoaște zădărnica, preferă privirea tandră, dezarmată în fața morții lui, a femeii pe care a iubit-o, dar care și-a iubit prea mult bărbatul. Jeanne Moreau înfruntă momentul printr-o lungă, înfiorată tăcere.

Agonia unui cuplu: ea rătăcește pe străzi, cu sentimentul că omul care a iubit-o și-a înțeles-o nu mai există, iar cel pe care ea l-a iubit e lângă ea dar n-o poate înțelege. Comunicarea nu mai e cu putință. Și totuși mai încearcă o dată și încă o dată, poate

nu-i încă sfîrșitul. Nu-i încă noaptea. Cuplul își trăște agonia printre mașini și oameni grăbiți, prin bistrouri, acasă, de unde iminenta sfîrșitului îi alungă la un garden party zgomotos. Aici, Mastroianni e atras de o făptură stranie (Monica Vitti): scurtă și rece fascinație; petrecerea eșuează într-o isterie colectivă. În zorii turburi soții și mai strălăni traversează parcul imens și se opresc într-o spasmodică, disperată îmbrățișare, pentru a-și consuma și ultima iluzie a regăsirii. Sub semnul morții începe și sfîrșeste marele film al lui Antonioni

familia
ca personaj

Două reverii, aceeași singurătate
(Fragii sălbatici de Ingmar Bergman cu Bibi Anderson)

Fragii sălbatici Familia fără tandrețe

Scenariul și regia: Ingmar Bergman

Bătrînul universitar se întoarce trist de la sărbătorirea jubileului său de la Academie. E celebru, admirat, stimat, dar simte că nimeni, niciodată nu l-a iubit. Unde au fost iubirea, tandrețea după care a ținut încă de copil, cînd alerga să culeagă fragi cu verișoarele de care era îndrăgostit, apoi tînăr, apropiindu-se cu stîngăcie de cineva, ori ca soț, care și-a ratat din nou sentimentul. Drumul înapoierii cu mașina e totodată și o întoarcere în timp spre izvorul, izvoarele copilăriei și ale tineretii unde s-ar fi putut adăpa cu dragoste, dar a pierdut întotdeauna, nu înțelege cum, nu înțelege de ce. În lunga convorbire cu nora sa, în mașină, fata i se plînge de răceala, de egoismul, de înstrăinarea feciorului care-l seamănă mult. Și atunci bătrînul, refăcînd traseul propriei vieți, începe să se înțeleagă mai bine pe sine.

Cu egoismul care l-a ținut tot timpul departe de oameni, considerînd că studiile, cariera, titlurile sînt mai presus de dragoste, de familie, de copii. Cu timpul a devenit străin în propria familie, observator al vieții și nu trăind-o, împărtaşind cu ai lui necăzurile și bucuriile. Flasch-urile îl păstrează pe Victor Sjöström în același cadru, pe el, cel bătrîn, observînd trecutul ca atunci, cu răceală, de la distanță; copil care nu participă la joaca celorlalți, îndrăgostit ce spionează trăirile altora, soț lăsîndu-și nevasta să-l trădeze, poate din indiferența lui, sau poate dintr-o ciudată abulia interioară. Paralizie a voinței de a interveni cumva în mersul lucrurilor. Un curriculum vitae dramatic, sugerînd eșecul unei existențe ce înțelege prea tîrziu valoarea căldurii, devotamentului.

Stop-cadru la masă Familia sau evadarea

Scenariul: Ștefan Iures. Regia: Ada Pistiner.

Ce lupă afurisită pune Ada Pistiner pe bovarismul barbatului între două vîrste, visînd nu atît iubirii romantice, cit imagini flutănțe despre propriul eu. Un eu cam măruntel, bonom, cu început de chelle, evident dornic de oglinda măgulitoare pe care nu nevasta de o viață, ci cea-laltă, mai tînără, refugiu de-o vară, i-o poate oferi. Fata visează și ea, mai realist, o evadare din condiția cam promiscuă de acasă: o cameră de trecere, un frate pentru care se sacrifică să-și termine măcar el studiile. Dar în loc de cuibul mult dorit, o altă meschină încăpere, la madam X, unde îmbrățișările au ca fundal zgometul de la baie și cearta gazdelor, deloc discrete față de romanța de alături. Ma-

rea evadare devine mica iluzie pierdută, idila sucombă în ridicol, se sufocă în lipsă de spațiu — locativ și sufletească. Julieta abandonează, iar Romeo, spășit, se întoarce acasă. Nevasta — capot vechi, pieptănătură nouă — înțelegere resemnată, zîmbet înduioșat-ironic îl primește la masă, tată de duminică pentru fata care trebuie să-și prezinte logodnicul ambilor părinți, așa cum stă bine unei familii respectabile.

O mică idilă terminată (?) cu un alt Kaliaghin de toate zilele și o Dorina Lazar de sărbătoare. Între ei, cu o fiacără tot mai stînsă, ea, cea pierzătoare, personajul interpretat cu strălucire de Anda Călugăreanu.

monstrat că nu și prin convingeri unite, ca în **Serata** sau **Citadela sfărîmată**. „Mestera” Manole modernă își continuă drumul în filmele următoare, adeseori singură, cîteodată mai găsind un tovarăș de alinare ca mai în recentul **Cinci seri** al lui Mihalkov, o altă sfîrșire în doi de care, cu siguranță, mai ales războiul era de vină și maratonul lui de după, marșul femeii-bărbate care a luat pe umerii ei tot greul și s-a învățat într-atît cu el încît cînd vine cineva să-i ia povara, e surprinsă, neîncrezătoare, derutată.

Copiii se descurcă și ei cum pot în această familie postbelică cu tați întorși ca vai de ei de pe front, cînd se mai întorc, cînd nu le-au luat locul alții acasă. Orice **întoarcere acasă** pare o dramatică revenire din infern, un apocalips din care revin „eroii” mult prea oboșiți. Și totuși încercări de supraviețuire prin singura celulă vitală: familia există în sute și sute de filme. **Adevăratul sfîrșit al războiului** — cu nevroze instalate ce fac imposibilă regăsirea, ca și **Absență atît de îndelungată** refac drama celui ce nu se mai poate recupera nici măcar prin această oază de stabilitate și tandrețe.

Acoperișul

Copiii au crescut, vor să-și ia zborul. Dar unde? Criza de locuințe îi împiedică. Italia neorealistă consumă multă peliculă pe această temă. **Acoperișul** lui De Sica rămîne emoționant cap de serie, cu peripețiile înșurăteilor construindu-și peste noapte un adăpost din care poliția să nu-i mai scoată. E multă tandrețe și unitate a familiei italiene cu mulți copii, evident cu multe griji, dar și cu multe bucurii, ale acestei epoci atît de agitate. Pandantului franțuzesc al familiei obișnuite, **Mama, tata, bona și eu** e un vodelle lejer, fără problemele existențiale ale italienilor, dar cu disensiuni între generații, cu dificultățile de creștere ale proaspătului cuplu. Treptat în cinematografie, criza cuplului se mută dinspre exterior (cu multiplele lui motivații sociale) spre interiorul personajelor. Scăpată în cel mai bun caz de greutățile economice, familia decenilor șase-șapte își mută dramele spre impasuri sufletești. Angoasa războiului rece și atîtea alte „războaie” sociale — duc cuplul la înstrăinare; el

refuză copiii și o dată cu ei drep-
tul la speranță, la supraviețuire.
O disperare pe care nu atît sfîrșit-
ul de secol cît sfîrșitul unei spe-
ranțe se desprinde din atîtea și
atîtea eclipse și aventuri antonio-
niene.

Fericirea are plural?

Există, mai ales la francezi, cu
noul lor val stîrnit după filmele
tandre vizavi de familie ale neo-
realistilor o reacție furioasă la
mitul clanului. Maliția lui Go-

Familile fericite
nu au istorie.
Istoriile
(filmate)
încep
numai „după“?

dard, cruzimea Agnesei Varda, li-
cențiozitatea lui Malle au drept
obiect al demolării imaginea fe-
meii măritate (Godard) cu galan-
tele ei aventuri ce nu zdruncină
cămînul, pentru simplul fapt că
el nici nu prea există, bărbatul
folosind din plin drepturile extra-
conjugale; voiosul amoralism al
fericirii în trei (Fericirea de Ag-
nes Varda), ba chiar după ce so-
ția moare în mod misterios
(poate o sinucidere?) nimic nu
tulbură proaspăta fericire în
patru, dimpreună cu copiii care
cu noua lor mamă sînt la fel de
veseli, de fericîți, de încîntători.
Familia din noile filme — familia
burgheză — nu mai predică tea-
ria salvării aparențelor cu orice
preț, chiar cu prețul crimei ca în
Moartea unui ciclist, sau cu pre-
țul renunțării la dragoste pentru
un mariaj strălucitor, ca în **Dru-
mul spre înalta societate**. Regula
jocului pare că nu mai e în vi-
goare, farmecul discret al adul-
rului se transformă într-o afîșare

(Continuare în pag. 82)

Insula-Nanuk-Fefealeaga

Familia ca oază

Insula (1951) Scenariul și regia: Kaneto Shindo. Nanuk (1922) Scenariul și regia:
Robert Flaherty. Fefealeaga (Nunta de piatră) (1972) Scenariul și regia: Mircea Veroi.

Operă singulară în ansamblul cine-
matografului contemporan, l-aș des-
cifra totuși **Insulei** două rubeđenii arti-
stice: **Nanuk** și **Fefealeaga**. Înrudite
ca semnificație și stil auster, aproape
documentar, ele impun imaginea-sim-
bol a rezistenței umane pînă aproape
dincolo de limită, de rezistență la
cosmarul existenței cotidiene, avînd
ca singură supapă de supraviețuire:
familia.

Eschimosul lui Flaherty își clădește
cuibul printre zăpezi, își construiește
igloo-ul bucată de gheață lîngă bu-
cată de gheață, într-o voloasă solida-
rizare cu copiii și nevasta. Cînd intră
în colibă, după o zi de vîntoare, fe-
meia suflă peste miinile lui înghețate,
ceaiul clcotește pe foc, copiii se în-
ghesuie sub blănuri, și respirația lor

liniștită creează senzația de siguranță,
întimitate, stabilitate chiar și pe un
bloc de gheață.

În **Insula niponă**, golgota femeii că-
rînd cu cobilița apă de departe, pen-
tru a-și hrăni bucăția de pămînt
sterp, probabil că n-ar putea fi urcată
zilnic cu atîta răbdare, voință și supu-
nere la destin dacă acasă gurițe fîm-
mînde și ochi migdalați n-ar cere, tot
zilnic, de mîncare.

Fefealeaga noastră se istovește că-
rînd piatra din munte, cu calul, pentru
a strînge bănuț de bănuț să cumpere
doctorii copilei. Cînd se stinge și ul-
tima ei nădejde, îi cumpără cu ultimii
bani fetei cununța de înmormîntare,
vinde calul și se pierde în munte, ca
într-o tristă legendă a țării de piatră.

Ana și hoțul

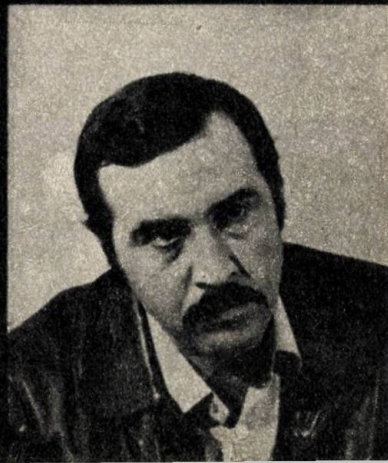
Familia ca reper moral

Scenariul: Francisc Munteanu. Regia: Virgil Gălbulescu

Mășterul (Amza Peileă) e cel dintîi
care să-l primească pe fostul delinc-
vent (Gabriel Oseciuc) în echipa sa,
cu căldură pîrintească nu cu suspi-
ciune, să-l învețe meserie, dar e ulti-
mul care ar accepta ca fiica lui să i-l
aducă în casă, drept ginere. Genero-
zitatea de la uzină cu cea de-acasă
nu-s totuna. Cînd e vorba de-al tăi,
de familie, prejudecata e mai veche.
Nici n-a apucat să treacă Evul Mediu.
Acasă, nevasta-i nevastă, trebuie să
rămînă casnică, n-are ce căuta la lu-
cru, aduce bărbatul tot ce trebuie; de-
sigur, că în acest caz, mama n-are
drept la cuvînt, pentru că el, pater fa-
milias, le are pe toate (drepturile). Și
totuși, feudalul nostru e om de treabă
cînd își dă seama că băiatul nu-i

chiar „loaza“ care umblă după fată
doar să-și facă intrarea în spațiu, ci
un tînar care a greșit și el dar nu
foarte tare, atît cît să fie presat să re-
cidiveze. Dar aici intră în joc inteli-
gența și tactul Anei (Carmen Galin),
pentru ca „hoțul“ să fie complet rea-
lilitat și cooptat în sinul familiei, de
vreme ce societatea i-a oferit șansa
„recuperării prin muncă“. Scenariștul,
Francisc Munteanu e obsedat demult
de jocul aparențelor și al esențelor
umane. Acest **Ghicel cine vine la cină**
romănesc te cucerește printr-o sînce-
ritate și spontaneitate, în primul rînd
a interpretării. Și apoi a „cazului“ de-
loc neinteresant: decalajul între o
conștiință socială evoluată și una mai
măruntică, mai prăfuită, la domiciliu.

Nu există roluri mici pentru marii actori:
Stela Popescu și Costel Constantin în **Ana și hoțul**



Călina roșie Familia ca liman

Scenariul și regia: Vasili Sukșin

Nu se cunosc decât din scrisori și poze. Cînd se întorc, „de-acolo”, el, vagabondul, se duce direct la ea, la țară, ca la căminul mult visat. În casa mică, bătrînească, părinții îl descos. Vor să știe de unde vine, ce face, pe cine vîră fata în viața ei și a lor. Fata e femeie în toată firea, dar tot copilă rămîne cînd se încurcă așa, prosteste, fără să judece cu cine. Ea știe doar că-l iubeste, că-i omul ei dintotdeauna și așa va rămîne, pentru că încrederea ei îl va da forță și lui să-și uite trecutul. Doar că despre trecut părinții nu trebuie să aștepte nimic. Momentul e unic, între dramă și comedie, bonomie și cruzime, sinceritate și viclenie. A lor — dornici să afle, al lui,

care, glumind amar, încearcă să ocolească întrebările, să-i ducă cu vorba, să intre — fie și prin contrabandă sentimentală, în această familie liniștită, pentru că ea îi apare oaza, limanul suferinței, nădejdea de renaștere. El nu-i altul decât inegalabilul Sukșin, el interpretul, el scenariștii, el regizorul acestei capodopere. Dar fără ea, Sukșina, interpreta, soția și în viață ca în poveste, **Călina...** n-ar fi fost atît de cutremurătoare. Femeia e contrastul nelineștii și abisului lui — sau completarea, cine mai știe? — o ființă solară, vitală, ca pămîntul pe care el, damnatul, va cădea într-o ultimă și zadarnică încercare de supraviețuire.



Între nevoia de mărturisire și nevoia de înțelegere sau căminul mult visat (*Călina roșie* de și cu Vasili Sukșin și Lidia Fedoseeva Sukșina)

Casa dintre cîmpuri Familia ca probă de afinitate

Scenariul: Corneliu Leu. Regia: Alexandru Tatos

Tînărul contabil (Mircea Drăconu) își duce logodnica (Iora Vasilescu) în vizită la viitorul naș, președintele CAP-ului (Amza Pellea). E cam cu chef nănașul, petrece și o cam îngheșuie la dans pe frumoasa „finuță”. Priviri înfuriate ale fetei, apoi, dezgustate, cînd logodnicul ca să-i facă pe plac șefului, încurajează idila. Tora explodează — cum știe ea s-o facă — are și aprobarea tacită a inginerului (Mircea Daneliuc). Tot priviri de la indignare la simpatie — simpatia inginerului față de cea care are curajul să înfrunte o „autoritate locală”. E limpede că între tineri s-a stabilit, prin reacția comună la ticăloșia cu aer de pretrecere bonomă, o caldă afecțiune. Cînd contopistul cel laș fuge după lo-

godnica rugînd-o să se întoarcă la ea că le sosește mobila de comandă, recamierul mult visat, fata îl alungă, și preferă să-și amenajeze un cuib într-o casă părăsită, numai să fie alături de cel care gîndește ca ea. Unii o birfesc: să dai tu din mină un contabil cu situație și bine văzut la centru pe un hotel certăreț și mutat disciplinar. Inginerul mazărlit din sat străbate distanțe lungi cu motocicletă lui, stîrnește praf — un praf care limpezeste unele lucruri necurate din sat — și fata îl așteaptă cu flori de plastic în gîlă și apă caldă în lighean, să-l spele, matern, pe cap. O scenă caldă, de adevărată familie, încheie această poveste amară și reală despre ce înseamnă să fii onest.

orgolioasă a noilor aventuri, un fel de publicitate care face un cuplu și mai de bon ton atunci cînd i se cunosc aventurile. Familia, în accepția ei tradițională, pare un anacronism. Eclipsa cuplului începuse demult, iar filmele lui Bergman (**Prin oglindă, Persona**) nu fac decât să demonstreze încă o dată dramatice însingurări datorită egoismului, imposibilității comunicării din prea mare uscăciune. **Noaptea și Desertul roșu** duc parcă pînă la ultima ei consecință imposibila regăsire a familiei în societatea modernă. Și totuși, citeva noi pelicule încearcă parcă să regăsească cu nostalgie „paradisul pierdut”, bucuria familiei cu mulți copii, idealul căminului în suflete de viață și speranțe. Ideal la care americanii n-au renunțat nicînd numai că relația părinti-puberi a intrat într-o gravă criză.

Decolarea

Forman descoperă cu **Decolarea** marele impas al familiei americane din deceniul șapte — opt, în care copiii fug de acasă luînd drumul delincvenței, al drogului și desfrîului. Părinți prea ocupați cu afaceri ori cu evadări sentimentale, își cheltuiesc cu disperare a doua tinerețe, uitîndu-și îndatoririle față de cei tineri care se aruncă și ei, tot desperați în viață, ratînd pornirea. Decolarea. Ratînd tot zborul. Sînt noi îngeri triști cu fețe murdare, născuți pentru a pierde într-o lume ne-bună, ne-bună, ne-bună; ei întregesc portretul unei epoci în de-gringoladă.

Și în filmele românești unii adolescenți își iau zborul de acasă (vezi **Filip cel bun**, vezi **Muntele ascuns** sau **Mireasa din**



tren) dar din cu totul alte motive și cu șanse mult mai multe de a nu ateriza forțat, de a căpăta o busolă. Pentru că societatea e alta, ea susține, prin diversele ei posibilități: locuri de muncă, colectivități ce devin adevărate familii pentru adolescenți, posibilitatea echilibrării viitorului adult. O societate mai aptă de a proteja și a orienta momentanele derute ale tinereții. Și nu numai ea, ci omul ca atare, la toate orele existenței sale, chiar când e singur, când n-are familie sau fuge de ea, își găsește în muncă, în colectivitate, o rațiune de a merge mai departe. O nouă, permanentă „decolare” (**Gloconda fără suris, Drum în penumbră, Orașul văzut de sus, Angela...**)
Chiar dacă nu se află în mod curent în centrul atenției artistice, familia contemporană ca celulă vitală, stimulatorie a organismului social e prezentă într-un fel sau altul în filmele noastre. Ne amintim cu plăcere de imaginea cuplului atât de unit într-o împrejurare grea de viață, cuplul din **Regăsirea** (Violeta Andrei—Florin Piersic), de relația caldă și înțelegătoare dintre fiică și mamă în momentul când tatăl pleacă de acasă din **Stop-cadru la masă**, ori de familia atât de solid construită de Titus Popovici în **Lumini și umbre**. Aici credința în oameni, spiritul de cinste și dreptate în care muncitorul (interpretat de Ilarion Ciobanu) și soția lui (Margareta Pogonat) își cresc copiii, devin trăsături exponențiale pentru multe familii românești de ieri și de azi. Sint calități moștenite de-a lungul veacurilor pe care părinții le transmit copiilor, pentru ca la rândul lor copiii să le poarte mai departe, ca o ștafetă luminoasă a portretului moral al unui popor.

Grupaj realizat de
Alice MĂNOIU

Imposibila intoarcere
(**Trecătoarele iubiri**
de Malvina Urșianu
cu Silvia Popovici
și George Motoi)

Un ring numit
căsătorie
(**Invingătorul**
de Tudor Mărăscu,
cu Tora Vasilescu
și Marian Culineac)

Invingătorul Familia dezbinată

Scenariul: Dumitru Furdul. Regia: Tudor Mărăscu.

Sub privirile unui bătrîn ce nu scoate o vorbă tot filmul, dar îl simțim mereu reprobator la tot ce se întîmplă în casa lui, unde el n-are drept de veto, fata își instalează soțul în casă: tinărul campion pe care viața, după ce-l răsfată o vreme, îl face knock-out în câteva reprize. Lovitura decisivă i-o dă familia fetei, mama umblind doar după relațiile ginerelui, ca să-și scoată mezinul din diversele încurcături, el, fratele parazit și bișnițar. În a doua repriză intervine ea, fata, care din îndrăgostită devine fiară, pe măsura ce el, tot mai deprimat, pierde mediurile și odată cu ele, titlul și privilegiile. „Ești un ratat” îi trîntește ea (Tora Vasilescu) — numai fiere după ce fusese cîndva miere — într-o ambianță antologică: o bombă de mahala, cu tipi suspecti și bețivani, spre care alunecă „fostul”. Puține fa-

ce-ă-face-uri mai bine construite cinematografic — priviri, tăceri, rupturi dureroase, urme de tandrețe transformate în ură — ca această convorbire între foștii soți. Ea, haină de blană, priviri de sus, ifose că-i așteptată afară de o limuzină; el, ex-campionul, trening ros, priviri umilite, stare de gelatină, din care, cu greu, se mai încheagă un rest de voință: să-și fure copilul, singura lui nădejde, și să fugă unde-o vedea cu ochii. Urmărit de ochii, pentru o singură dată aprobatori, satisfăcuți, admirativi, ai bătrînului socru. Privirea bătrînului de după gard rezumă sugestiv o întreagă dramă a neputinței de a se fi salvat la vreme din iadul casnic și o privire de admirație și recunoștință pentru hotărîrea — în fine bărbătească a fostului campion.

Trecătoarele iubiri Familia ca rădăcină a vieții

Scenariul și regia: Malvina Urșianu.

Au fost mai multe iubiri în tinerețea zbuciumată a celui întors acum să se odihnească în pămîntul patriei. O primă idilă de adolescență cu fata din vecini, păstrată în inima bărbatului (George Motoi) într-o singură imagine cu casa părintească din virful dealului. Și o altă pasiune, furtunoasă, de tinerețe (Silvia Popovici) căreia îi mai păstrează regretul că a pierdut-o, din vina lui, preferînd un mariaj ce-i oferea totul: carieră strălucită, avere, călătorii. Un singur lucru nu-i putea oferi, Hanna (Gina Patrichi) cea afectuoasă: senzația de acasă. Sentimentul căminului, al rădăcinilor la care revine acum, bolnav și dezamăgit, să le mai simtă seva.

Pelerinajul sentimental îl face pe eroul odiseii moderne să-și regăsească timpul pierdut, iubirile trecătoare, și un singur, permanent reper sentimental: dorul de țară. Familia nu-i mai trăiește, cuibul e părăsit demult, și oala de lut luată ca amintire și frecată bine de Hanna cu detergent vest-german. Dar rădăcinile există, sînt aici, ele îl vor susține într-o ultimă speranță, pe fiul rătăcitor venit să „moară puțin” printre ai lui. E una din cele mai frumoase metafore pe care Malvina Urșianu, pe care cinematograful românesc, pe care cinematograful o scrie pe adresa familiei contopită cu ideea de patrie.



Martorul ingenu
(Mesagerul lui Lăse
cu Julie Christie)

film și societate

Copilăria ca metaforă a unei condiții umane

O interesantă și viguroasă linie de unire, printre altele, despărțitoare, se poate observa între unele din cele mai importante creații cinematografice ale lui Truffaut, Bresson, Losey, Pasolini, Tarkovski, Schloendorf, Sergiu Nicolaescu, Blaier, Tatos, Dinu Tănase, Alexa Visarion.

Fără a fi în primul rând despre anumite categorii de vîrstă (și cu atât mai

puțin: special pentru ele!), toate peliculele de care ne vom ocupa au ca numitor comun prezența și intensitatea imaginii copilului și adolescentului, utilizată ca metaforă cu o mare expresivitate ideatică. Recurența motivului - în filmele ultimelor decenii - nu este legată de nostalgia începuturilor existenței, de evocarea unei vîrste ferice, „de aur”, ori a unei paradisiace

stări de inocență, ingenuitate și libertate; ori a fragilității și vulnerabilității în stare pură. Și nici nu este corelată atât de frecvent cu chipul și prezența Mamei ca simbol al genezei și creșterii firești, al tihnei, adăpostirii, al organicității reperelor. Dimpotrivă, cel mai adesea acești eroi sînt, semnificativ, orfani și chiar destinul Mamei, atunci cînd ea apare, oferă, ca în

Copilul a fost și este adesea un martor lucid și intransigent al lumii adulților

Oglinda lui Tarkovski, un exemplu al anomaliei evenimentelor, „vremurilor ce și-au ieșit din țîni”, precarității condiției umane.

În *Dulos Anastasia trecea, întoarce-te și mai privește o dată, înghițitorul de săbii, în Toba de tinichea sau Călașa*, evocarea copilăriei și adolescenței are valoarea unui semn, a unei metafore. Este un mod de a medita și totodată de a articula un discurs esențial asupra condiției umane în multiple determinări: morale, sociale, politice; o cale de a exprima o atitudine față de istorie, de a rosti un punct de vedere despre determinările sociale ale individului și de a institui o pledoarie pentru libertate. Chipul, privirea pătrunzătoare și sensibilă a tinărului și adesea chiar actele lui devin un mod de a visa la altfel de existență și, nu o dată, de a milita pentru o lume al cărei mers să nu contravină idealurilor, aspirațiilor de fericire ale omului.

Planurile, ca și unghiurile abordării sînt dintre cele mai diverse. Cîteodată eroii la care ne referim sînt exemplari, altădată sînt termeni de contrast; uneori ei se află în centrul demonstrației, altele sînt doar instrumentele ei sensibile.

Să ne amintim pentru început de felul cum Losey recurge la copil pentru a face mai sensibilă o meditație cu privire la lumea dezlănțuită a pasiunii umane. Ingenuitatea „mesagerului” (din filmul cu același titlu), martor, la început cu totul inconștient, apoi uluit, năuc, al unei iubiri tumultuoase și nefericite, servește ca efect dramatic de potențare a tragismului relației afective dintre bărbat și femeie.

Cu mult mai frecvență și mai ambicioasă este utilizarea metaforei în pelicule cu substanțial conținut social și istoric, în filme care urmăresc să oglindească anomalii sociale, să reflecte și chiar „să scrie istorie”, aducînd și demontînd legături.

existenței social-istorice în *Copilăria lui Ivan*. Tot astfel Vanuşka, puștiul din *Soarta unui om*, deopotrivă prin nepăsarea lui surizătoare și prin extrema sa fragilitate se instituie într-o sursă de tîrnie fizică și morală; în vecinătatea lui crește puterea de a îndura, altruismul și generozitatea bărbatului, interpretat de Bondarciuk (echivalentul fizic al finalului lui Solohov: „prin-

manul lui Günther Grass, realitatea fiind traumatizantă și de neacceptat, asistăm la o prelungire semi-instinctuală a copilăriei ca formă de apărare. Stagnarea biologică, psihologică apare ca o retragere în fața istoriei și a vieții.

Dar cu mult mai frecvente sînt creațiile cinematografice în care tinerii își asumă situațiile prin care trec. Rolul lor este asemănător unei pelicule ultrasensibile în care înregistrarea intimărilor epice și a evenimentelor istorice declanșează conștiința „răspunderii ca martor”.

„Nu există mărturie ci numai mărturisitori” — sună un adagiu sceptic cu privire la accesul spre și la exprimarea adevărului obiectiv. Multe din filmele la care mă refer conțin o **mărturisire** (în direct sau prin unica întoarcere posibilă a flash-back-ului). Sigur, aceasta este sub unghi estetic una din căile subiectivării, și mai ales individualizării atît de necesare reflecției artistice a unor conținuturi, atitudini obiective. Și totuși, aspirația principală rămîne imaginea **obiectivă**, sensibilă (expresie a vibrației sufletești dar și a afirmării valorilor umane.



Cum a fost posibilă
ascensiunea fascistă?
O întrebare la
care nu încercat
să răspundă
mulți mari cinești
(Stefan Iordache
în *Întoarce-te
și mai privește o dată*)

copilului și să nu rănești inima copilului, să nu te vadă cum îți fuge pe obraz o lacrimă fierbinte și zgircită de bărbat”).

La un pol opus se află copiii-victimă. Relele întocmiri ale societății sînt resimțite de eroii lui Truffaut cu forța „celor 400 de lovituri”. Tot ele dau destinului lui Accatone (din filmul cu același nume-titlu al lui Pasolini) deopotrivă tragism și măreție. O poziție aparte adoptă, în schimb, autorul filmului *Toba de tinichea*, Schloendorff. În filmul său, realizat după ro-

imaginea nepervertită, asupra lumii ca și privirea limpede și frâncă a copilului), **mărturia obiectivă**. Diferit de filmele lui Robbe-Grillet, de pildă, și chiar de cele ale lui Resnais — memoria nu e tratată independent de conștiință, nici substituită cunoașterii — ci corelată cu ea. Rememorarea vizează dincolo de eveniment ca factologie, sensurile lui exacte (uneori în chip polemic demistificator) și urmărește mai ales acea semnificație supremă care se degajă din tabloul su-

400 sau mai multe lovituri

Copilăria apare ca o formă naturală de rezistență — grație unei benefice inconștențe dar și unei capacități de transfigurare magică a vicisitudinilor

ferinței și ridicarea idealului uman la rangul de destin.

Recrearea imaginilor copilăriei și adolescenței echivalează deci cu un **testimoniu** necesar asupra unei lumi (unui climat, unei atmosfere, relații) și asupra unui anumit timp, asupra unor întâmplări dar mai ales asupra unor mecanisme. Memoria, sensibilitatea copilului ce-și actualizează biografia, este instrumentul central al reconstituirii unor evenimente existențiale, corelate strâns cu cele social-politice (Oglinda).

O asemenea depozitie despre istorie ne propune și protagonistul din **Prin cenușa Imperiului**. Dincolo de ilustrarea ororilor războiului, filmul exprimă prin acel strigăt final al eroului „Sint Darie, a lui Darie, a lui Da-

Paradisul inocenței
ca depozitar al luminilor și umbrelor
planetei.
Tinerețea, ca memorie a lumii

Lumea adulților privită cu ochii copilăriei
(Copilăria lui Ivan de Andrei Tarkovski)



rie...”, o idee extrem de prețioasă: apărarea identității umane (corelată celei naționale), identitate pe care mecanismele marilor puteri și a luptelor anexioniste tindeau să o anuleze

Memoria ca vehicul
al supraviețuirii

„Tu trebuie să trăiești și să le spui

la toți ce s-a întâmplat” — îi spune, în **Duios Anastasia trecea**, eroina — băiatului, a cărui privire coincide parcă cu obiectivul camerei de filmat. Mesajul acestui băiat mai include și condamnarea războiului, dar și a lășității, a friicii care face din om un pigmeu și, totodată, omagiul indirect dar pregnant al demnității — conștiință ce înalță o învățătoare de țară pe soțul unei veritabile Antigone. Tot un martor incoruptibil — investit cu mesajul de a transmite adevărul faptelor istorice și etice și a păstra valorile morale, fascinația lor (prin-un în-

demn tăcut ce amintește de acel penetrant „Să nu uîți. Darie!” este și Bîta, personajul implicat în lupta comunistilor din **Întoarce-te și mai privește o dată**, original „dublu” al comunistului venit în misiune, prefigurare deopotrivă a copilăriei etern revoltate împotriva nedreptății sociale, abuzului și tiraniei, dar și a transformării copilului în luptător.

Deosebit de interesantă apare investirea eroului tânăr cu capacitatea de rezistență activă la vicisitudinile existenței sociale și istorice realizată

în ipostazele de creator (**Rubliov**), sol al puterii artei (**Înghițitorul de săbii**) sau purtător al unei forțe spirituale ieșite din comun (**Călăuza**).

Să ne amintim de cea mai memorabilă secvență din **Rubliov**: finalul, imaginea patetică a turnării uriașului clopot. Eroul filmului reprezintă și geniul creației, bogăția talentului din popor și se institue (prin fapta și tenacitatea sa disperată și sfidătoare totodată, mai mult chiar decît prin reușita propriu-zisă), ca o replică dată perspectivei lui Rubliov asupra lumii. El ilustrează capacitatea de creație materială și spirituală oferind argumentul înfruntării tragismului social și existențial. Supremul argument al superiorității omului asupra timpului nedrept, a societății împărțite în bogați plini de cruzime și iobagi printre care ființează genii, a condiției de umilită în care se află „homo faber”: o rezistență prin creație la anomalii ale cătuirii sociale a vremii.

Să ne amintim de o altă secvență. Provocat de jandarmi să înghită în iocul propriilor săbii o baionetă, Gherlaș își dă, horticînd, ultima suflare, pe cîmpul plin de gunoale rămas după terminarea bilciului. Întinderea dezoianță este dominată de acel „Maa-iii-strul Michel”, azvirlit lumii cu disperare rece, cu încăpăținare de copilul Alexandru, orfanul de tată, dar nu și de ideal, fiul de muncitor ce s-a alăturat spontan artistului; un strigăt ce anulează tăcerea criminală și duce mai departe un ideal.

Și, în sfîrșit, o ultimă secvență din **Călăuza**. Undeva (mai departe sau mai aproape, în funcție de subiectivitatea situării), misterioasa „zonă”, ideal atins și ratat în același timp de „călăuza”. În prim plan, mai aproape, mai reală: gara, locuința nefirească și tristă. Existența familiei Călăuzei, a femeii și a fetei revine în perimetrul normal. Drezina silențioasă e altundeva. Se aude doar zgomotul trenului și vibrațiile lui absente — amenințare a unui drum fără sfîrșit, dar incert ca sens; al trecerii fără tel. Și deodată: chipul meditativ și concentrat al fetei; privirea ei fixă dar gravă și adîncă, forța ei magică, asemănătoare miticilor șamani siberieni, de a dinamiza lumea obiectelor, a celor neînsuflețite: simbol laic al forței sufletești, al credinței în ideal spiritual.

Copilul transfigurează în filmul actual nemurirea întruchipată de memoria conștientă, cristalizarea unei atitudini de rezistență ce nu va întîrzia să se exprime activ, dialectica luptei dintre aspirația pentru libertate și necesitatea niciodată pe deplin acceptată. Ridicînd tînarul la rangul de purtător tenace al celei mai nobile ștafete a generațiilor, filmul contemporan semnifică prin el permanența valorilor umane, a renașterii lor perpetue. Copilul, adolescentul, devine din ființă neajutorată un martor al acuzării. Un apărător al demnității umane, un mesager al idealurilor, o călăuza spirituală — purtătorul cel mai pătîmas al vocăției umaniste a omului. Și desigur — unul din cele mai generoase simboluri ale exprimării angajării umaniste a cinematografului actual.

Natalia STANCU



Dimensiuni de tragedie antică
(**Amza Pellea** și **Anda Onesa** în **Dușos Anastasia trecea**)

Unii critici au comparat-o cu Garbo
(**Dominique Sanda** în **Grădinile Finzi Contini**)



film
și societate



Un semn particular
al filmului retro:
excesul scenografic
(*Englantine*
de Jean Claude Brialy)

Nostalgia ca evadare? Sau contestare?

În 1967, când Arthur Penn a câștigat Iozul cel mare cu **Bonnie și Clyde**, nimeni nu vorbea despre filmul retro. Și totuși, **Bonnie și Clyde** reprezintă un cap de serie pentru acest tip de filme cărora criticii de specialitate și sociologii încearcă de atunci încoa să le definească trăsăturile și să le explice sorgintea.

Termenul a apărut din nevoia definirii tendinței cineștilor din anii '70 de a apela la un trecut nu prea îndepărtat. Desigur că dintotdeauna unul dintre marile privilegii ale cinematografului a fost plimbarea în timp (la un capăt film istoric, la celălalt filmul de anticipație științifică), dar nicio-

dată ea nu a căpătat proporțiile unei mode și nu s-a concentrat cu precădere asupra unei anume perioade. Și mai ales nu a mizat aproape în exclusivitate pe aspectul formal al reconstituirii epocii, făcând din aceasta o probă de virtuozitate și un punct de glorie.

Inițial, cei care au teoretizat fenomenul l-au limitat la filmele inspirate din perioada marilor crize economice (1929—1933). Indiferent de tonul lor — baladă (**Bonnie și Clyde**), comedie (**Cacialmau**), dramă (**Caddie**) — indiferent de aspectul evocat (gangste-

rismul, prohibiția, șomajul), imaginea acelei epoci apare îndulcită.

Ei bine, da, tîlharii înarmați devalizau băncile și lăsau în urma lor cadavre, dar erau tineri, frumoși, cântau la chitară, făceau poezii și se iubeau. Femeile munceau de se speteau pentru o leață de mizerie și trăiau în suflăt cu spaima zilei de mîine, dar seara leșeau la dans unde întâlneau bărbați chipeși alături de care trăiau minunate idile pe pași înverzite. Escroci se înmulțeau ca ciupercile devenind un flagel public, dar se concureau între ei făcînd adevărate demonstrații de inteligență și umor.

S-ar zice că din perspectiva situației critice a prezentului, cineastii anilor '70 minimalizează, conștient sau inconștient, o epocă mai mult decît dramatică pentru întreaga omenire (numai în Statele Unite în patru ani au fost 11 milioane de șomeri). Este, de fapt, o încercare de a eluda criza actuală prin imaginea înfrumusețată a unei crize trecute. De aceea s-a ivit întrebarea dacă termenul de retro nu înseamnă numai retrospectiv ci și retrograd, chiar dublu retrograd prin atitudinea lașă în fața prezentului și prin abordarea necinstită a realității trecutului.

Desigur că problema poate fi privită mai puțin drastic în măsura în care pe de o parte orice fugă înseamnă un refuz și orice refuz o contestare, iar pe de altă parte orice înfrumusețare presupune o aspirație spre ideal.

Idealul cinematografului anilor '70 este de a găsi o „Belle époque” pe care nu o caută numai în amestecul de nebulie și neprevăzut al perioadelor interbelice, ci și în molcomul patriarhalism de la începutul secolului sau în aparenta bunăstare și vitalitate a anilor '50. Chiar dacă ne hotărîm să lîmîtăm filmul retro la epoca crizei economice, el trebuie încadrat în curentul mai larg al filmului-nostalgie.

În ultimul deceniu nostalgia a pus stăpînire pe cinematograful sub cele mai diverse forme. Un val de remake-uri (de la *Cabinetul doctorului Caligari* la *Somnul de veci* și de la *Pe frontul de vest nimic nou* la *Postașul sună întotdeauna de două ori*) încearcă să ne reîmprospăteze memoria filmelor îndrăgite. Un alt val de filme biografice inspirate din viața vedetelor celebre (Carole Lombard, Clark Gable, Marilyn Monroe, Humphrey Bogart) evocă nu numai personalitatea prea iubiților monștri sacri ci și acele vremuri cînd Hollywoodul era Hollywood. Pentru că, așa cum ne spune și titlul unui film de montaj (altă probă de nostalgie), el, adică Hollywoodul, a fost *odată*. Acum, cînd minunatele decoruri s-au coșcovit, iar actorii au îmbătrînit, nu ne rămîne decît aducerea aminte. Nostalgie sînt și citatele cinematografice care împinzesc tot mai mult filmele, făcînd nu numai dovada culturii cinematografice a unui Mel Brooks, a unui Peter Bogdanovich sau a unui François Truffaut, ci exprimînd totodată omagiul lor la adresa cineastilor în umbra cărora s-au format. În sfîrșit, dar nu în ultimul rînd, este tot mai frecventă evadarea din actualitate prin filme care îmbină cvasidocumentara reconstituire a ambianței cu o romantică și uneori onirică tratare a tramei și a perioadei.

Această trăsătură definitorie este valabilă și pentru acele minunate filme care se petrec la început de secol (*Eglantine*, *Picnic la Hanging Rock*, *Amintiri*, *Întîlnire la Bray*, *Sclava iubirii*), și pentru evocările zvăpăiaților ani '20 (*Marele Gatsby*), și pentru retro-ul propriu-zis în versiunea lui anglo-americană (filmele amintite la început) sau europeană (*Lacombe Lucien*, *Portar de noapte*).

Si pentru că tot vorbeam despre aduceri aminte: la începutul secolului 20 arta tindea spre viitor, la sfîrșitul lui cineastii lumii apusene își întorc privirile spre trecut. Nu se poate spune că dau dovadă de optimism.

Ce este un film „retro“?

Privirea cineastilor

întoarsă către un trecut

nu prea îndepărtat

Anti-retro

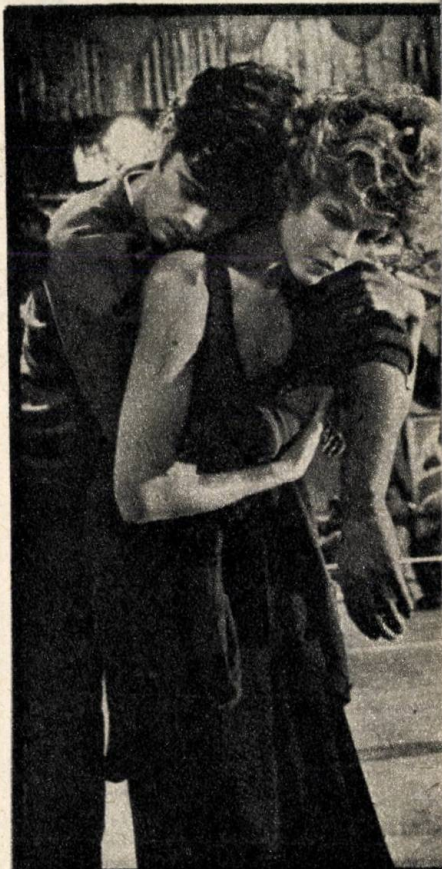
Ne-am obișnuit să operăm cu binomi antonimici: materie-antimaterie, erou-antierou... de ce nu și retro-anti-retro?

„Cred că expresia perfectă a antiretroului este **Și cai se împușcă, nu-l așa?**” de Sidney Pollack, un film care păstrează toate aparențele retro-ului dar se deosebește net de el prin unele date fundamentale.

Retro este epoca. Inspirîndu-se din romanul lui Horace McCoy, Pollack se întoarce la începutul anilor '30. America lui Herbert Hoover (președintele republican care promisese „cite două mașini în garajul fiecărui cetățean”) este marțora unui spectacol fără precedent: bogăția de pînă mai ieri vînd ziare la colț de stradă, muncitorii sînt concediați, țărani își distrug recoltele, sărăcia și foametea bat la ușă în ciuda abundenței de măruri, depresiunea economică se traduce pe plan psihic în depresiune mentală, iar noua practică a maratonului de dans este oglinda ambelor forme de depresiune. Grele încercări fizice și psihice, maratonurile de dans au fost comparate prin cruzimea lor cu luptele de gladiatori din antichitate și au încetat în urma protestului vehement al Societății pentru protecția animalelor din New Jersey (de necre-zut, dar adevărat!).

Retro este ambianța. Undeva, la tîrmul mării, un ring de dans deasupra căruia se rotește nelipsitul glob de oglinzi. Un loc închis unde o spoială de strălucire și veselie ascunde o infinită mizerie și suferință umană: ringul scaldat în lumină se învecinează cu dormitoarele sordide, zimbetele profesioniste ale dansatorilor se transformă în rictusuri ale disperării, muzica de jazz, cînd antrenantă, cînd languroasă acoperă gîfiala concurenților epuizați, blonda ex-

travagantă cu veleități hollywoodiene se dovedește a fi o biată femeie în pragul nebuliei.



**Un maraton al dansului.
Mai degrabă un maraton
al crizei anilor '30
(Și cai se împușcă nu-i așa?)**

film
și societate



Un trecut deopotriva
fascinant și înfricosător
amarcord de Federico Fellini

Tocmai prin această depășire a aparențelor și prin dezvăluirea cu duritate a esenței, Pollack face din **Și cali se împușcă** un film antiretro. El nu are nimic de a face cu nostalgia care face să înflorească pe buzele spectatorilor zîmbete visătoare. Nimic nu înfrumusețează o realitate de ieri care are înfricoșătoare tangente cu cea de azi: „Suferim de probleme interioare foarte grave, ne lipsesc speranța și optimismul, sintem capabili de acte de incredibilă brutalitate. Toate acestea ne apropie de anii '30. De aceea, descriind America bolnavă din 1932, m-am gândit la boala Americii din 1970". Este avertismentul regizorului care se folosește de trecut pentru a da o imagine mai limpede a prezentului.

Retro à la Fellini

Există unele voci care susțin că atunci cînd își evoca anii copilăriei la Rimini și pe cei ai adolescenței în Roma mussoliniană, Fellini făcea retro fără să știe. Este o butadă răutăcioasă și parțial neadevărată pentru că demersul autobiografic al maestrului nu se poate încadra într-o modă. Nevoia lui obsesivă de a-și rememora experiențele nu are numai o coloratură nostalgică (ceea ce l-ar apropia oarecum de retro), ci deopotrivă o notă sarcastică. Adultul de azi își privește copilăria cu duioșie dar și cu distanțarea necesară pentru a redi-

mensiona întîmplările. Deci la Fellini operează concomitent două tipuri de distorsiune asupra imaginilor trecutului — distorsiunea nostalgiei care estompează și rotunjește contururile, și distorsiunea ironiei care le subliniază ascuțindu-le. După cum în redarea întîmplărilor intervin două optici suprapuse: optica martorului de atunci — copilul Fellini, și optica povestitorului de acum — regizorul Fellini. Această complicată combinație de implicare-distanțare, copilărie-maturitate, realitate-fantezie, fidelitate-transfigurare stă la baza unor filme ca **8 1/2**, **Amarcord**, **Roma**.

Ele ne-au familiarizat cu silueta firavă a băiețelului cu pelerină de licean care se simte irezistibil atras de lucrurile interzise, pentru el deopotrivă de fascinante și de înfricoșătoare. Sau cu celebra Saraghina din **8 1/2** cu trupul diform și revărsat, simbol al unei sexualități primare pe care o găsim sub diverse forme (de la Gradișca din **Amarcord** la prostituatetele din **Roma**) în mai toate filmele lui Fellini. Sau cu figurile severe ale preoților și dascălilor, amestec instituționalizat de intoleranță, cruzime și prostie.

Există în aceste evocări o notă desuetă și patriarhală care învâluie și promenada din Rimini cu figurile ei provinciale, și circuma de la colț de stradă unde macaroanele se mănîncă în sunetul scrișnit al roților de tramvai, și casa-panopticon unde trage în gazdă tinărul venit pentru prima oară la Roma, și cabaretul ridicol și răpiciuos. Dar cită deosebire între aceste imagini zămislite de memoria afectivă a creatorului și reconstituirea „obiective”, la rece, ale filmului retro! Este deosebirea dintre născut și făcut, dintre talent și meșteșug, dintre suflet și creier.

Obiectul retro

Unul dintre principalele suporturi ale nostalgiei este obiectul. El situează epoca, el constituie acea latură cvasidocumentară indispensabilă retro-ului, el creează atmosfera.

De la autenticitatea fizionomică se pot face derogări. De pildă, Warren Beatty și Faye Dunaway din **Bonnie și Clyde** sînt foarte departe de înfățișarea dură a unui John Garfield sau de expresia tristă și veșnic ultragiată a unei Sylvia Sidney — tipurile epocii depresiunii. După cum domnișoarele de pension din **Picnic la Hanging Rock** au mai degrabă privirea îndrăzneată, zîmbetul dezînhibat și mersul sigur de sine ale liceenelor de azi decît timidațea și timorarea fetelor din albumul de fotografii al bunicii.

În ceea ce privește trama, ea se supune celor cîteva tipare la care se pot reduce filmele de ficțiune din toate timpurile: **Marele Gatsby** este un love-story, **Bonnie și Clyde** este un film de aventuri, **Bugsy Malone** — un film muzical... etc.

Nu mai obiectele, detaliile vestimentare și de decor rămîn emblemele materiale ale epocii capătînd peste sensul lor obisnuit o încărcătură nostalgică. De altminteri retro-ul a și fost definit drept „un limbaj care dă obiectelor o plusvaloare sensică”.

Nu întîmplător multe dintre filmele nostalgice ni se fixează în memorie prin obiecte: pianul, fotografia și candelabrele din **Întîlnire la Bray**, florile presate, panglicuțele și dantelele din **Picnic la Hanging Rock**, cămășile colorate și parurile de mărgele din **Marele Gatsby**. Ca să nu mai vorbim despre automobile, care cu eleganța lor desuetă, cu formele lor greoaie, cu culorile lor adesea stridente fixează epoca de la prima ochire (**Eglantine**, **Întîlnire la Bray**, **Sclava iubirii**, **Marele Gatsby**).

Faptul că se mizează foarte mult pe obiect este evident și din ponderea lor cantitativă. Să ne gîndim la încărcatele interioare din **Szindbad** sau la costumele din **Gatsby**. Așa era moda vremii, dar filmul-nostalgie o supralicitează adesea din dorința de a obține parfumul de epocă. Este o problemă de dozaj care face ca retro-ul să se afle pe muchie de cuțit între kitsch și baroc. Asimilîndu-l cu barocul, amușii critici au văzut în Visconti unul dintre primii adepți ai retro-ului (**Cădere a zeller** — 1968, **Moarte la Veneția** — 1970). Mi se pare însă un sacrilegiu să legăm numele acestui mare meșter în reconstituirea diverselor epoci (de la **Senso** și pînă la **Innocentul**) de o etichetă cum este filmul retro.

Prezența pregnantă a obiectelor nu se datorează numai acurateței scenografice și modului în care sînt filmate. Aparatul insistă asupra lor cu voluptate acordîndu-le planuri-detalii sau lente panoramice de inventariere. Lumina este pusă cu grijă, pentru ca nici un amănunt să nu treacă neobservat.

Așa se explică de altfel că multe dintre aceste filme au fost premiate pentru imagine (**Bonnie și Clyde** — Oscar 1967); sau pentru scenografie și costume (**Cacialmau** — Oscar 1974; **Marele Gatsby** — Oscar 1975; **Bugsy Malone** — premiul Academiei britanice de film 1976).

Femeia retro

Apariția retro-ului se leagă și de dispariția Hollywoodului în formula lui de mare strălucire și fast, și de pretențiile lui de Olimp inaccesibil. Vedetele au coborât pe pământ, pe stradă devenind actori cu aspirații profesionale și cu talente diversificate (mulți migrează spre regie, scenaristică, producție). Dar nostalgia după acele ființe deosebite care erau starurile de odinioară există și se sublimă în filmul retro. Evocarea primelor decenii ale secolului este un prilej excelent pentru reînvierea mitologiei starului și a vampiei.

Ei sînt tanțoși, cu privirea francă și freza lipită (vezi Redford în **Gatsby**). Ele sînt feminine, cu părul ciriliontat, privirea languroasă și mersul provocator (vezi Karen Black în **Ziua lăcustei**).

Costumul, tot atît de încărcat ca interioarele (Mia Farrow în **Marele Gatsby)**



Imaginea unui Hollywood demult apus (Karen Black imitînd-o pe Jean Harlow în **Ziua lăcustei)**

tei sau Mia Farrow în **Gatsby**). Nefericite prin structură și generatoare de nenorociri prin comportament, femeile retro rămîn în esență inaccesibile. Senzaule în aparență, dar insensibile în fapt, lor le place să pozeze. În **Ziua lăcustei**, figuranta pe cale de a deveni starletă pozează în fața proprietății unei mari vedete inducînd în eroare un cuplu de cetățeni modesti veniți în plimbare la Beverly Hills. Totul este ca în revistele ilustrate: pălăria care îi umbrește parțial fața, buzele umede și întredeschise, fularul înnodat neglijent la gît, trupul unduit într-o poziție ostentativ grațioasă. Toată lumea a învățat bine lecția: Faye Greener, personajul din film, știe să facă pe vedeta, Karen Black știe să o imite pe Jean Harlow, operatorul Conrad Hall știe să pună lumina ca pe timpuri cînd părul actriței trebuia să apară ca o aură luminoasă, iar Schlesinger știe să învie cu nostalgie dar și cu duritate, un Hollywood demult apus.

Dăruindu-se tuturor, dar refuzîndu-se celui care o iubește, Faye se aseamănă cu Daisy din **Marele Gatsby** prin capacitatea de a distruge bărbatul. Homer moare liniștat la premiera filmului **Corsarul**, Tod Hackett rămîne infirm sufletește și trupește. **Gatsby** este împușcat dintr-o eroare. Femeia devoratoare își alege drept partener un bărbat docil, foarte îndrăgostit și cavalier.

Este situația tipică a atîtor ficțiuni hollywoodiene, pe hîrtie și pe peliculă (ca, de pildă, relația dintre Natasha Rambova și Rudolph Valentino, reluată de Ken Russell în filmul **Valentino**) și — acum a filmului retro în calitate sa de ficțiune a ficțiunii.

Comedia retro

După părerea mea, retro-ul, care s-a născut din teama de prezent și de viitor și din dorința de a demonstra că au mai existat crize pe care lumea le-a depășit, a eșuat într-un festival scenografic și costumistic cu virtuți hipnotice. Retro-ul deci este un cadru foarte potrivit și pentru comedie. În primul rînd, deoarece comedia necesită o distanțare, asigurată aici tocmai prin cadrul de epocă. În al doilea rînd, pentru că orice tendință nostalgică este temperată de gagul demistificator, prilejuind o alternanță de tandrețe și ironie. În al treilea rînd, pentru că posibilitățile de a glumi, de a ironiza sînt foarte variate vizînd tipurile de personaje, tiparele narative, genurile de film, tehnicile de filmare ale epocii. Poate de aceea **Cacialmau** și **Bugsy Malone** se văd și se revăd cu atîta plăcere, spectatorul descoperînd de fiecare dată motive noi de rîs.

Aventurile celor doi pungași (interpretați de Paul Newman și Robert Redford) care își pun în cap să-l escrocheze pe un al treilea (Robert Shaw) mai înstărit și mai cu vază, asigură pretextul unei inteligente comedii retro. Inteligența lui George Roy Hill constă nu numai în modul de a reconstitui ambianța metropolei gangsterilor și a escrocilor unui Chicago din 1936, cu străzile ei sordide și cu posibilele pericole în fiecare colț, nu numai în alegerea detaliului vestimentar și de coafură (bretelele lui Newman, cămașa cu dungulițe și cărarea pe mijlocul capului la Redford) ci și în opțiunea pentru un stil cinematografic împrumutat din epoca de început a celei de a șaptea arte. Ecranul cașetat, închiderile în iris, inserturile care împart povestirea în capitole punctează ironico-nostalgic întregul film. Este un joc de-a filmul de gangsteri jucat de niște oameni care din perspectiva prezentului își permit să minimalizeze situații care în urmă cu trei decenii generaseră pelicule de un crîncen dramatism — **Scarface** sau **Periferie**.

La rîndul său, Alan Parker a făgăduit să facă un film cum nu s-a mai văzut și și-a ținut promisiunea. **Bugsy Malone** este o pasișă plină de dragoste a peliculelor de gen, dar și o parodie. Soluțiile decurg una dintr-alta: alcătuirea unei distribuții în exclusivitate din copii între 9 și 13 ani care îi imită cu credință pe Paul Muni, Humphrey Bogart sau George Raft, și adoptarea unor găselnițe pe măsura vârstei copiilor (mitralierele trag cu frîscă, mașinile merg cu pedale, în baruri de noapte se servește suc iar girls-urile bat step îmbrăcate în pantalonăși scurți). Foarte ușor ar fi fost ca filmul să eșueze în grotesc și penibil. Talentul lui Alan Parker, dar și moda retro l-au salvat.

Grupaj realizat de
Cristina CORCIOVESCU

Tineretea la 84 de ani

Pentru filmul american Lillian Gish este ceea ce Sarah Bernhardt și Eleonora Duse au fost pentru scena europeană. Celebritatea divel, în plină formă și azi, la 86 de ani, a determinat un producător britanic să pună în scenă un musical inspirat din povestea vieții ei, poveste care coincide cu însăși istoria de început a filmului. Incitată de acest proiect, Miss Gish nu a ezitat să la cursa Concorde pe ruta New-York — Londra, să vadă cum arată biografia ei în altă interpretare.

„Cînd într-o bună zi m-am pomenit cu scenariul sosit prin poștă, am fost cam surprinsă. Credeam că trebuie mai întîi să mori și pe urmă să îți povestească viața. Chiar dacă scriptul nu era tocmai exact, mi s-a părut destul de nostim și muream de nerăbdare să aud cîntecele, lată de ce am sărit în primul avion.”

Cu același prilej Lillian Gish a făcut publice cîteva amintiri cinematografice.

„Griffith a fost cel care m-a învățat că era mult mai plăcut să muncesc decît să te zbugui. El a fost cel care m-a introdus în lumea filmului. Pe scenă apărusem din 1901 cînd aveam cinci ani. Tata murise foarte tîrziu lăsîndu-ne moștenire doar o mare stare de nesiguranță. Mama a avut atunci ideea să ne urce pe scenă, pe mine și pe sora mea Dorothy. Am făcut turnee cu o mulțime de melodrame proaste și cu cîteva bune, ba chiar am „jucat” și pe Broadway alături de Sarah Bernhardt. Tot ce-mi pot aminti azi despre ea este părul roșu și o voce profundă, vorbind într-o limbă străină. Într-unul din aceste turnee am întîlnit și o fată pe nume Gladys Smith. După cîteva luni am aflat că i se întîmplase o mare nenorocire și anume că nu mai găsise de lucru în teatru și a fost obligată să plece în California, să-și schimbe numele în Mary Pickford și să caute de lucru în film, socotit pe vremea aceea complet dezonorant. Dar cînd am împlinit 12 ani, minile și picioarele îmi crescuseră atît încît păreau disproporționate cu restul, în special cu contractul meu prin care mă angajaseram să fiu „baby” Lillian. Așa am hotărît să o urmez pe Mary pe calea filmului și ea a fost cea care ne-a prezentat — pe mine, pe mama și pe Dorothy, lui Mr. Griffith, căruia i se spunea Mr. Biograph, pentru că lucra la

studiourile Biograph „Domnule, i-am spus cu toată seriozitatea vîrstei, facem parte din teatrul legitim, tradițional, dar sîntem pregătite să lucrăm și pentru dumneavoastră.” Și lucru a fost. De la această primă întîlnire în 1912 pînă în 1922 am făcut nu mai puțin de 43 de filme, printre care s-au

**Niciodată
nu am știut
să fac altceva
decît să joc.
Dacă am început
la 5 ani,
nu văd
nici o rațiune
să renunț la 84!**

numărat clasicele de mai tîrziu *Nașterea unei națiuni*, *Intoleranță*.

Mr. Griffith a fost cel ce a dat cinematografului structura și limbajul. Era asemenea celui ce a inventat roata. Pe vremea aceea Lloyd George îi spunea că el a inventat mașina de stăpînit suflute, iar președintele Woodrow Wilson îi spunea că el scrie istoria cu un reflector. Dar cit de departe mi se par azi acele vremuri...”

Și actrița continuă făcînd un destul de sever portret al filmului american de azi.

„Fie că ne place sau nu, azi numai rusii par să mai ia cinematograful în serios, pe dumnezeul meu că el mai știu ce înseamnă film și emoție. Noi am pierdut acest sentiment. Privește

în jurul tău într-o sală de cinema. Spectatorii stau tolași, în loc să stea pe marginea scaunului și cu suflul la gură așa cum era pe vremea noastră. Charles Laughton mi-a atras primul atenția de schimbare și mi-a spus că asta era începutul sfîrșitului. Și privește acum localurile care au fost transformate în săli de cinema! Chiar și piața de carne de la colțul străzii mele din New York a devenit sală de cinema. Acesta nu e un fel de a onora filmul!”

Dar după cîte se pare nu numai filmul s-a schimbat și este cît se poate de instructiv să ascuți cum vîd modernitatea citadină cei născuți în tinerețe ei:

„Nici New York-ul nu mai e ce a fost. Locuiesc de peste jumătate de secol tot în Sutton Place. Chiar în vremea cînd filmam, tot aici locuam, niciodată nu am stat cu adevărat în California. Nu este un loc în care poți să trăiești. Este doar un loc unde poți munci, așa că întotdeauna veneam acasă la New York. Dar din 1950 a trebuit să-mi vînd mașina din pricina aglomerării circulației. Oricum mergeai mai repede pe jos. În toate privințele a devenit un oraș aspru, nepriamitor, chiar dacă acum pe trotuarul din fața hotelului Tiffany (vă amintiți de Audrey Hepburn luînd micul dejun în hotelul cu pricina? n.n.) se vinde limonadă!”

Discuția se reîntoarce în anul de debut, cînd Griffith i-a pus o fundă albăstră în păr și una roșie lui Dorothy spre a le putea deosebi. Păcat că filmele nu aveau pe atunci și culoare!

Făceam un film la nou-zece zile. Pe măsură ce ele au devenit mai lungi și mai complexe, am încetinit ritmul, dar oricum nu am lucrat niciodată pe o bandă rulantă, ca azi în televiziune. Pe atunci ne ocupam de ecuația suflutului. Acum filmul se ocupă doar de urmări și de fete care parcă tocmai au căzut la auditiia unei probe la revistă. Am făcut de cîrînd un rol într-un serial. Cînd ce vîd? Îmi puse seră în spate una dintre acele fete cu bustul pînă aproape de bărbie. Le-am spus pe loc: dacă nu o luați de aici, să știți că plec și vă dau replica prin telefon! Cînd ai 84 de ani, trebuie să știți să-ți păzești reputația!, adăuga actrița cu umor.

Tot de umor a avut probabil nevoie Lillian Gish în 1930, când o dată cu statornicirea sonorului, faimosul producător Louis B. Mayer i-a spus că prea a fost adulată de public în filmul mut, ca să mai poată câștiga partida și în filmul sonor. Dar dacă ea era de acord, el era gata să înseneze un scandal picant. Dar ea nu a fost de acord. Explicația o dă astăzi; nu fără un dram de actorie și, cum spuneam, de umor.

„M-am sfătuit cu mama și cu Do-

să-și sfârșească zilele uitat și sărac, tot așa cum o lăsase pe Lillian Gish să părăsească Cetatea filmului cu o etichetă, preluată după o replică dintr-un film cu Louise Brooks: „O piesă antică fără sex appeal, incapabilă să mai facă un singur cap să se întoarcă după ea.” Revenind la New York, a început o nouă bătălie, pentru scena pe care o părăsise de copil. După un an era Ofelia alături de un Hamlet interpretat de Gielgud, pe Broadway. Și poate tot pe măsura Hollywoodului de astă dată al anilor

în 1971 a acordat lui Lillian Gish un Oscar onorific pentru întreaga sa carieră.

Pe lângă talent, o mare forță a spiritului a călăuzit pașii în artă ai acestei actrițe care cu același umor și cu modestia celui ce se știe câștigător spune azi:

„Niciodată nu am știut să fac altceva decât să joc. Și dacă am început la cinci ani, nu vad nici o rațiune să renunț la 84. Iată de ce am primit să fac un mare film de două ore pentru

Aceste două imagini reprezintă două momente despărțite de o jumătate de secol, dar talentul, inteligența și umorul lui Lillian Gish au rămas nealterate



rothy și mi-am dat repede seama că nu voi fi niciodată capabilă să-mi amintesc de numele bărbatului pus în cauză și apoi nu vedeam de ce trebuia să mă prefac că joc și în viață, îmi ajungea să o fac pe ecran.”

Întimplarea era pe măsura aceluiași Hollywood care a lăsat pe Griffith

'60, schimbat oarecum la față, când după o absență de trei decenii reaparea pe ecran în filmele tinerilor regi-zori, care crescuseră la școala respectului tradițiilor filmului american.

Și tot în felul său, Hollywoodul și-a făcut o sinceră mea culpa atunci când

televiziune. Și pe urmă nu vreau să regret ce n-am făcut, așa cum mi s-a întâmplat când am refuzat rolul lui Blanche din „Un tramvai numit dorință” și pe cel al mătușii din „Arsenic și dantelă veche”. Mai bine să regret ce fac — conchide plină de optimism fetița cu fundă albastră.”



Ieșirea din realitate,
pe poarta visului
(Sylvia Koscina,
în *Giulietta spiritelor*
de Fellini)

Toate marile filme
străbătute de „angoasa existențială”
sînt proteste
la ideea de indiferență
față de om și problemele lui

Film istoric. Film politic. Film social. Film psihologic. Comedie. Melodramă. Western. Polițist. Științifico-fantastic. De groază. De actualitate. De aventuri. De capă și spadă. De război. De dragoste. Despre (tineret). Pentru (copii). Dincolo de genurile clasice, patima etichetării „nuanțată” este pe cît de mare, pe atît de inutilă. Nici un film — cu mici, extrem de mici excepții — nu poate sta bătut în cele patru cuie care-i fixează eticheta. Un film social poate fi „de dragoste” dacă-l cheamă **Ossessione**, de exemplu. Un film de dragoste poate fi politic pînă în măduva oaselor și, în același timp, „de război” dacă-l cheamă **Al 41-lea**. O comedie poate fi politică-politică dacă a născut-o Chaplin și o cheamă **Dictatorul**. Filmele „de groază” semnate Hitchcock sînt cel mai adesea psihologice, un „policier” ca **Șoimul maltez** este și un minunat film de dragoste, unul dintre cele mai mari filme de dragoste din toate timpurile, **Casablanca** este, în sufletul lui, un film politic; un musical „de dragoste” ca **West Side Story** este un puternic film social, **Pe aripile vîntului** o frescă socială, un film de dragoste dar și politic. Etc., din lipsa de spațiu și teamă de plictiseală.

Eticheta: film despre singurătate nu există. Dar nu există nici film cu adevărat mare — iar un film cu adevărat mare, dincolo de etichetă, este acela care încearcă să pipăie adîncul structurii umane — străin cu totul ideii de singurătate. **Ivan cel Groaznic** este un mare film istoric. Dar ce cumplită spaimă de singurătate îl bîntuie și-l copleșește fotogramă după fotogramă. **Cetățeanul Kane** este un mare film social. Dar la ce înfrîntoare stare de izolare, de însingurare ajunge el, tot demontînd și analizînd modul de funcționare al unui mecanism social. **Viridiana** este o critică socială cum poate nicidecum n-a izbutit cinematograful. Dar cîte singurătăți se consumă în el începînd cu singurătatea bătrînului obsedat, pe care numai moartea o rezolvă și sfîrșind cu singurătatea resemnată în compromis, a Viridiane. Dar singurătatea western-ilor întoarsă pe toate fețele în zeci de westernuri minunate de la **Diligența** citire? Dar singu-

Ătatea acum 20 de ani

rătatea marilor false melodrame, sau false comedii cu și de Chaplin sau cu Malec? Filmul „despre singurătate” nu există ca gen. Spaima de singurătate, neliniștea în fața ei, teama de izolare, de pierdere a contactului cu lumea, disparerea față de sentimentul căderii în gol, de sentimentul inutilității, respiră în aproape toate marile filme, pentru că, dacă marile filme sînt acelea care tind să atingă adîncul ființei umane, ceea ce se descoperă acolo, alături de toate tainele și de toate spaimele, este și spaima de singurătate. Soră bună cu spaima de moarte. Și nu întîmplător, ci pentru că un om singur este un om de care nimeni nu mai are nevoie, iar un om de care nimeni nu mai are nevoie este un om pe jumătate mort. Singurătatea este anticamente mortii.

Pînă acum vreo 20 de ani, ideea de mai sus era mai curînd poetică sau literară, iar în ce privește filmul putea să pară ușor căutată cu lumînarea. Din 1960, preț de un deceniu aproape, filmele cele mai tulburătoare, operele și capodoperele „monștrilor sacri”, au fost tocmai acelea care direct sau indirect, dar cu evidentă disperare, au reușit să demonteze, piesă cu piesă, mecanismul de declanșare și funcționare a înșingurării omului. Nici unul dintre ele — și au fost zeci — nu s-a numit: „despre singurătate”. S-au numit **Noaptea**, **Eclipsa**, **Deșertul roșu**. S-au numit **Prin oglindă** sau **Tăcerea**. S-au numit **La dulce via**, **8 1/2**, **Giuletta spiritelor**. S-au numit **Dragostele unei blonde**, **Cuțitul în apă**, **Viață sportivă**, **Gustul mierii**. Singurătatea alergătorului de cursă lungă, **Tandrețe**. Iar la noi **Ultima noapte a copilăriei**, **Meandre**, **Gloconda fără surîs**. Valul de filme care, vorbind despre altceva, vorbeau despre singurătate a fost pornit și mișcat deopotrivă de marii „izolați” ai filmului — Antonioni, Bergman, Fellini — și de creatorii adunați în jurul unui curent — noul val francez, free cinema-ul englez. El „a scădat” pămîntul de la est la vest și de la nord la sud, a cuprins și a atins toate sistemele și structurile sociale. El a inundat nu numai marea, dar și mica creație, pentru că există zeci de

filme nu neapărat geniale, dar neapărat preocupate pînă la obsesie de ceea ce părea să fie angoasa numărului unui deceniu oricui bîntuie de angoase. Ceea ce i se întîmpla filmului nu era nou sub soarele artei. Odată în plus arta ținea pasul cu viața. Cu viața unui deceniu care, cîștigînd în luciditate, pierdea în speranță. Acel deceniu în care n-a lipsit mult ca planeta să sară în aer din pricina unor giște sălbatice. Acel deceniu în care tinerețului începea să-și piardă capul și răbdarea tot stînd cu ochii în zare în așteptarea unui ideal, a unei rațiuni de a exista, care nu vroia să se arate nici chip, așa încît trăiască drogul, trăiască răzvrătirea, trăiască degradarea, o degradare lucidă, conștientă, o degradare-atitudine, o degradare-dezacord cu oferta unei societăți indifferente, obtuze, placide, acel deceniu în care omul se făcea din ce în ce mai mic, iar pericolele care îl amenințau din ce în ce mai mari, și-a pus gheara de maestru asupra creației cinematografice. Privite azi, filmele însemnate de anii '60 au un aer de fotografie de familie făcută cu ocazia unui eveniment. Același eveniment. La suprafață, evenimentul părea să fie victoria obsesiilor colective asupra obsesiilor individual-artistice. În fond, el era o miraculoasă întîlnire pe aceeași lungime de undă a lumii cu lumea artistului, a vieții cu arta. Nici un artist nu și-a trădat în acea vreme „universul intim”, toți și l-au acordat la nota dominantă a timpului. Iar nota dominantă era frica. Frica de eșecul vieții pur și simplu sau al vieții sentimentale. Frica de brutalitatea sistemului social. Frica de diferența celor din jur. Frica de gol. Golul de viață, golul de scop în viață, golul de ideal. Frica de izolare în propria frică. Termenul filozofic era „alienare”. Dar el era departe de a putea să acopere toate nuanțele acelei frici care circulau din viață în film, și din film în film pe principiul vaselor comunicante. Alain, din **Feu follet**, bărbatul care-și pregătea cu maximă luciditate sinuciderea, păstra în camera lui de spital fotografia sinucigașei Marilyn Monroe. Guido din **8 1/2**, care se vîra sub masă de teama reportajelor, era replica matură a copilu-

lui din **Tăcerea**, care se ascundea sub patul mătusei bolnave mai puțin speriat de boala și de apropiata ei moarte, decît de contactul cu vitalitatea obsedată de sine a mamei. Femeia din **Tandrețe** care-și privea soțul număring banii aduși de ea, bani cîștigați pe marfa vîndută în piață, la Moscova, era replica tirzie a femeii din **Noaptea**, aceea Lidia, care în timpul sindrofiei, își urmărea din ochi soțul în plină campanie de consolidare a gloriei. Privirea lui Marcello din **La dulce via**, fascinată de imaginea monstrului marin, întîlnea privirea Esterei din **Tăcerea** fascinată de un alt monstru, îmbrățișarea de ocazie a soarei ei. Iar aceea îmbrățișare-răzbunare are pereche îmbrățișarea din **Cuțitul în apă**, penibila și ridicola scenă de dragoste fără dragoste. Bărbatul din **Cuțitul în apă** reface în fața tinărului cules de pe drum trecutul lui glorios și acuză lipsa de idealuri a tinerei generații, Jo din **Gustul mierii** și ea tinără generație, nu visează decît să aibă o cameră numai a ei, deturnare inocentă a visului de a avea o dragoste numai a ei — fata din **Dragostele unei blonde**, fata din orașul în care nu există decît o industrie textilă, se aruncă, cu o la fel de inocentă disperare, în prima aventură posibilă pe care o încununează cu laurii nemeritați ai iubirii. Pînă și replicile circulă obsedat asemănătoare din film în film. „Cînd am descoperit că nu te mai iubesc, am dorit să mor”. **Noaptea**. „Mă sinucid, pentru că nu m-ai iubit și nu v-am iubit”. **Feu follet**. „Ce rost are să te gîndești la singurătate.” **Tăcerea**. „Aș vrea să fac din toți oamenii din jur un zid care să mă aperi”. **Deșertul roșu**.

Singur, nimic mai trist decît spectacolul spaimii, al disperării în fața ei, al zbaterei adesea neputincioasă întru supraviețuire. Dar nimic mai periculos — periculos pînă la crimă — decît indifferența în fața acestui spectacol. Lipsa de reacție.

Toate marile filme cutremurate de angoasa existențială sînt proteste — șoptite, strigate, urlate, dar proteste — la ideea de crimă prin tăcere.

Eva SÎRBU

Tăcerea:

dorința de comunicare

Un oraș necunoscut într-o țară necunoscută, ce cadru ideal pentru o demonstrație a izolării. Și ce capcană! Pentru că necomunicarea nu se întâmplă între Ester cea singură și foarte bolnavă și valetul străin chemat mereu să-i aducă o nouă sticlă de băutură, să-i aducă de mincare, să-i schimbe patul, sau pur și simplu să stea alături de ea, nu. Necomunicarea nu se întâmplă nici între copilul, și el singur, care bîntuie culoarele hotelului (în timp ce matusa doarme iar mama a ieșit în oraș) și lumea pe care o înfîlnește pe acele culoare — valetul, iar valetul, o trupă de pitici, nu. Necomunicarea se întâmplă între cele două surori. Între Ester, cea care a ales singurătatea pentru că actul fizic îi face scribă și Anna cea care caută ieșirea din singurătate tocmai în actul fizic. Ester cea bolnavă, în agonie aproape, găsește puncte de contact cu bătrînul valet. Bach, Johann Sebastian Bach, se spune la fel în orice limbă a pămîntului — și puterea de a dori



O mică singurătate între două mari singurătăți (Ingrid Thulin și Gunnel Sindboln în Tăcerea de Bergman)

să afle cuvinte uzuale pentru ea în acea limbă străină, cum ar fi — mină sau suflet, în timp ce Anna cea viată își consumă apetitul de viață făcut una cu spaima de singurătate, în îmbrățișarea de animal sănătos a unui chelner, îmbrățișare rece, contactul a două epiderme și alt. Două singurătăți surori. Cea a spiritului și cea a simțurilor. Între ele singurătatea copilului, a viitorului bărbat, cine știe dacă nu și el un viitor singur, sau un viitor generator de singurătate. Ester se confesează valetului în limba ei necunoscută lui și bătrînului, chiar dacă nu înțelege vorbele, înțelege, în mod sigur, starea ei. Ester vrea să afle acele cuvinte esențiale pentru ca să poată lăsa un mesaj „pentru Johan cînd va fi mare”. Un mesaj într-un cuvînt, un singur cuvînt: suflet. Este testamentul ei de femeie care a ales singurătatea, pentru că omul-animai, omul trăzînd sănătos a sudoare a înfricoșat-o pînă la însingurare. Suflet. Dar cine poate trăi din jumătățile ființei sale?

Tăcerea (1963) Scenariul și regia: Ingmar Bergman. Cu: Ingrid Thulin, Gunnel Sindboln

Singurătatea

Gustul mieri:

cînd trece dragostea

„Ce n-aș da să am o cameră a mea!” — spune Jo cea urîta, Jo cea neîndemnică, Jo care a fost făcută într-un moment de singurătate și din milă pentru un bărbat urît cu ochi frumoși, Jo, care împarte nu numai camera, dar și patul, dar și viața, dar și singurătatea cu mama ei, o mamă care încearcă, încearcă din răpuzi să-și refacă o viață niciodată făcută. O mică fiară această Jo, care țipă mamei în față că e bătrîna, dar, cînd e la o adică, îi urează noroc în căsnicie, o mică sălbăticiune însingurată în urîtenia ei, în lipsa de dragoste, dar care strigă: „Sînt o ființă extraordinară, unică!” atunci cînd Dumnezeu celor singuri numit Viață, îi scoate în cale un băiat care o găsește pe gustul lui...

„Înainte de a te cunoaște nu-mi păsa dacă trăiesc sau mor. Acum, viața mea ești tu!” — îi spune Geoffrey, pederastul pe care ea, Jo, îl găzduiește, în camera, în sfîrșit numai a ei, după ce mama a plecat în viața ei de femeie căsătorită, după ce iubitul a plecat, în viața lui de bucatar pe vas. Geoffrey o iubește și ca să-i dovedească, încearcă chiar ce n-a făcut în viața lui: să o sărute, să sărute o fată, el e gata să se însoare cu ea, pentru copil, Jo, pentru copil, să aibă un tată, el însuși este pentru ea mama și tată și bucătăreasă și se pregătește serios pentru rolul viitor tată-doică. El și-a găsit rostul, el a scăpat de singurătate, el are, da are, pentru ce trăi. Dar unde scrie că Geoffrey trebuie să aibă pentru ce trăi? Unde scrie că Jo trebuie să aibă un om de care să-și sprijine singurătatea? Nicăieri. Așa că mama, abandonată de soț, se întoarce și pune stăpînire pe camera și pe viața fiicei ei. Geoffrey nu mai are din nou pentru ce trăi. Dar nu mai are din nou pe cine să-și sprijine singurătatea. Bine strînsă în tăușul care-i pune în valoare trupul încă tînăr, mama pleacă să-și facă rost de ceva băutură care s-o ajute să treacă șocul produs de vestea că nepotul va fi negru. Nu de ideea că starea de bunică o așează pentru totdeauna în starea de singurătate. Nu.

Gustul mieri (1962) Scenariul: Shelag Delaney și Tony Richardson; regia: Tony Richardson. Cu Rita Thushingham, Dora Bryan, Murray Melvin, Robert Stephens

Libertate, dulce libertate (Rita Thushingham și Robert Stephens, în Gustul mieri de Richardson)



acum 20 de ani



Cînd pămîntul devine pustiu fără cineva anume (Tatiana Doronina și Oleg Efremov, în *Tandrețe* de Tatiana Lioznova)

Tandrețe:

o scurtă întîlnire

S-ar părea că nu este loc de singurătate în viața acestei femei, tinăra, frumoasă, zimbătoare, răbdătoare — soție răbdătoare — iubitoare, — mamă și soție iubitoare. S-ar părea că în viața ei de femeie cu bărbatul mereu plecat, dar copiii mereu în preajmă, cu muncă multă și somn puțin — pentru că vaca, pentru că porcii, pentru că găinile — ar fi loc de orice, de oboseală, de acrire, de îmbătrînire, numai de singurătate nu. Așa s-ar părea pînă într-o zi — o zi cum au mai fost în viața ei — cînd, trimisă la Moscova de bărbat să vîndă ceva carne și să cumpere ceva lucruri, nimereste într-un taxi. Afară plouă cu găleata, taximetristul e tăcut, posac tăcut, ea e vorbărească, e veselă, vesel vorbărească, fericită că e în taxi și nu afară în ploaie, liniștită pentru că i-a spus așa cum a învățat-o bărbatul, că n-are decît o rublă și 20 de copeici. Taximetristul cel posac deschide radioul, poate, poate, „se dă” un cîntec care-i place lui foarte. Tandrețe. Nu. Ea cîntecul ăsta nu-l știe, dar știe altul. „Cîntă-l, cere posacul, cîntă-l”. Cu chiu cu vai (nu te uita la mine, că nu pot), ea cîntă, mai înțîi fals, apoi cît de cît sigur, apoi minunat, ceva care începe cu „sînt singură pe pămînt”. Posacul o ascultă și pe măsură ce ea cîntă, el încetează să mai fie posac. La despărțire o invită chiar, „diseară la 7”, la cinema. Numai că pînă seara sînt multe ore, ea și-a vîndut marfa, a dus și muncă de lămurire cu cumnata care vrea să divorțeze — să nu cumva să faci una ca asta! — cumnata a plecat la întîlnire cu „omul vieții ei”, iar ea a adormit puțin. Cînd s-a trezit, s-a dus la fereastră să mai vadă strada și acolo jos, lingă taxiul binecunoscut El, pus la patru ace. E șapte și cîteva minute. Ea nu se poate desprinde de imaginea aceluia bărbat care o așteaptă pe Ea. Numai o spaimă mare ar putea-o des-

parți de acea imagine: spaima că el e hoț. Năpustirea la ușă, s-o încuie cu tot ce e de încuiat. Și din nou pînă la fereastră. Șapte și douăzeci, șapte și jumătate. Clienții care vin și pleacă refuzați de el, pentru că el o așteaptă pe Ea, iar dacă o așteaptă atît și n-a încercat să vină sus, înseamnă că nu e hoț. Imbrăcatul în goană, năvala la ușă. Ușa nu se deschide. Ușa ar trebui descuiată, cheile sînt pe valiza ei, valiza în care se află cumpărăturile pentru cei de acasă, dar ea nu le vede. Îl vede pe el cum pleacă, în sfîrșit, pleacă. Pe urmă e acasă, desface valiza, împarte darurile, banii rămași din vînzarea mării, îi dă, așa cum se cuvine, soțului și, în timp ce el numără atent, atent, la radio se anunță că la cererea petroliștilor din X se va transmite melodia „Tandrețe”. „Sînt singură pe pămînt” începe o voce caldă de femeie, tăiată de vocea ponicitoare a bărbatului: „Ție ce ți-ai adus?” Femeia tace, întepenită în mijlocul încăperii. „E pustiu pămîntul fără tine” — continuă vocea. „N-auzi? Ție ce ți-ai adus?”

Tandrețe (1967) Scenariul: Alexandr Borsciagovski; regia: Tatiana Lioznova. Cu: Tatiana Doronina, Oleg Efremov

Deșertul roșu:

a trăi pentru ceilalți

După cele trei cazuri tipice — *Aventura*, *Noaptea*, *Eclipsea* — un caz atipic. Giuliana nu este „o femeie normală”. Giuliana a suferit un accident, a stat îndelung în spital, dar „nu-și revine”. Să revină la ce? — avansează timid Antonioni pe măsură ce ne face să intrăm în ceea ce ar trebui să fie existența normală. Să revină, iată, la acest soț iubitor, răbdător, cel mai adesea absent, absent la propriu prin forța meseriei, absent la figurat, prin forța indiferenței sale... Să revină, poate, la cercul de prieteni cu care se pot petrece week-end-uri minunate (și identice, precis identice) într-o cabană pe malul mării, o cabană în care există o încăpăre cu pereții vopsiți în roșu (deșertul roșu, roșul deșert), o încăpăre-pat pe care te poți tăvăli, claie peste grămadă, și, cu puțin vin și cu două-trei glume și fără complexe, ca între prieteni, să poți face orice, vorbi despre orice, inclusiv despre proprietățile afrodisiace ale oului de prepeliță... Să revină poate, la copil, îngrășul blond care, iată, cu cît geniu și cruzime copilărească, joacă el o scenă de paralizie pentru ca ea, mama, să-și iasă din minți, atîtea cîte i-au mai rămas... Să revină, poate, pur și simplu, la altă viață, cu acest prieten al soțului asupra căruia, este clar, exercită

Deșertul roșu al unei existențe cenușii (Monica Vitti și Carlo Chianetti, în *Deșertul roșu*, de Antonioni)



o anume fascinație. După ce o face să consume și „salvarea prin descătușarea simțurilor”, Antonioni o scoate în aerul îmbăcșit de oraș industrial, printre zidurile grele, colțite, coșcovite, singură, cu copilul de mână. „Mamă de ce e verde fumul ăla?” „Nu știu” — răspunde Giuliana, „nu știu”, răspunde cazul atipic agățat de mână unui copil tipic, pierdută într-un deșert de astă dată cenușiu. Deșertul unei, și ea tipice, existențe cenușii, la care, într-adevăr, de ce, de ce să te mai întorci?

Deșertul roșu. (1964) scenariul și regia: Michelangelo Antonioni. Cu Monica Vitti, Richard Harris, Carlo Chianetti

Cuțitul în apă o viață de complicități

Nu contează cum a pătruns baiatul cu traista în băț pe iahtul acestui cuplu în a doua tinerețe, cuplu atît de vizibil, doar cu numele și în virtutea obișnuinței. Nu contează nici cît îl distrează spectacolul unui week-end de oameni așezați, cinstiți, oameni la locul lor. Tînarului nu-i pasă de week-end-ul lor, el tot n-are ce face. Nu, el nu are nevoie nici de mîncarea lor „servită” în vase speciale, de week-end, pe masă specială, plantă, de week-end, dar ca și cum ar fi într-o mare sufragerie, nu, pentru că el mîncă rădăcinile pe care le are în traista, și le curăță tacticos cu un minunat cuțit. Nu contează nici spaima de o clipă a gazdelor — dar dacă e un criminal? — nu, pentru că el nu este un criminal, el este un martor. Martorul unui cuplu ratat prin complicitate. O complicitate lungă, o lungă luptă cot la cot pentru cucerirea bunei stări materiale. Binemeritate, pentru că ei au luptat și au suferit pentru această bunăstare materială binemeritată. Că în focul luptei dragostea, tandrețea, buna înțelegere s-au pierdut, asta, tot în focul luptei, el n-au observat. Observă, acum, martorul. Cei doi se comportă ca două computere bine reglate care emit soluții de viață programate de alt computer. Doi roboți cu sarcinile împărțite frățește. Unul desface masa plantă. Altul desface scaunele pliante. Unul pune farfuriile. Altul pune tacimurile. Nici un gest de prisos. Nici un cuvînt. Nici, mai ales nici, un schimb de priviri. Strictul necesar bunei desfășu-



Mersul înainte de dragul statului pe loc (Iolanta Umecka, Leon Niemczyk, Zymunt Malonowicz, în *Cuțitul în apă* de Polanski)

rări a programului de relaxare. O viață de plastic. Martorul nu vrea să ajungă așa. Martorul nu vrea să aibă o viață de plastic. Martorul are ideile lui despre „mersul înainte”. „Înainte” ca să înainte” strigă el călcînd apa, zbenguindu-se, puțin ostentativ, după ce și-a consumat, tot ostentativ, rădăcinile tăiate cu minunatul lui cuțit. Cuțitul pe care gazda îl aruncă în apă. Tînarul se aruncă și el în apă. Și nu mai apare. Nu mai apare pînă ce bărbatul se îndepărtează cu barca spre mal după ajutor... „Te-am înșelat” — spune femeia așezată alături de soțul ei în mașina care urmează să-i ducă înapoi, în viața lor de complicități adunate pentru că ei nu înaintează ca să înainteze, ei înaintează ca să-i păstreze confortul. „Te-am înșelat” — repetă femeia și bărbatul nu vrea să

Fi mele majore ale unei arte presupus minore miniantologie

(Urmare din pag. 77)

SFÎRȘITUL

Producția: Statele Unite, 1980
Scenariul și regia: Lee Savage
Ne aflăm în silențioasele încăperi ale Casei Albe. Coplesit de gânduri, președintele se închină în biroul său și începe să mediteze la grelele-i responsabilități. Doar o muscă obraznică îl deranjează cu bîzîitul ei agasant. Marele om de stat își pierde răbdarea și începe să vîneze sicilitoarea insectă. Înarmat cu o lopățică, lovește înnebunit în stînga și-n dreapta. Dar din lovituri atinge mult temutul buton, cel care declanșează războiul atomic. O glumă amară despre fragilitatea echilibrului păcii.

ENERGICA

Producția: România, 1980
Scenariul și regia: Ion Popescu Gopo

Ca mai toate filmele lui Gopo, *Energica* își are o temă la zi. Criza de energie îi inspiră o poveste simbolică pe care autorul o tratează cu binecunoscutul său optimism. Omulețul are de data aceasta o parteneră ciudată, care îl slujește cu mare credință, executînd cu rapiditate incredibilă de multe servicii dar care are un cusur: se îmbată cu petrol. Cum prețiosul lichid se găsește din ce în ce mai greu pe suprafața planetei, omulețul este nevoit să caute o soluție salvatoare pentru a o recupera pe vlăguța *Energica*. Revigorarea ei cu ajutorul unei

ȘTIRILE DE DIMINEAȚĂ

(The Morning News)
Producția: Statele Unite, 1981
Scenariul și regia: Kario Salem
Zi după zi, un om citește ziarele de dimineață și este îngrozit de faptele de violență pe care acestea le semnalează. Imaginația sa exagerează dimensiunea crimelor și jafurilor descrise cu lux de amănunte. Din ce în ce mai speriat, se izolează în singurătatea apartamentului său. Dar într-o zi pătrunde în casa lui un criminal urmas de poliție. În mod paradoxal, evenimentul nu-l mai surprinde. Are în față unul din subiectele „știrilor de dimineață” cu care, din nefericire, s-a familiarizat.

acum 20 de ani

creadă. Nu, pentru că dacă ar crede, ar trebui să rupă contractul acestei complicități-singurătate în doi atît de bine așezată în matca ei.

Cuțitul în apă (1962) Scenariul: Jerzy Skolimowski; regia: Roman Polanski. Cu: Leon Niemczyk, Iolanta Umecka, Zymunt Malonowicz

Gioconda fără surîs

fericirea
ca formulă chimică

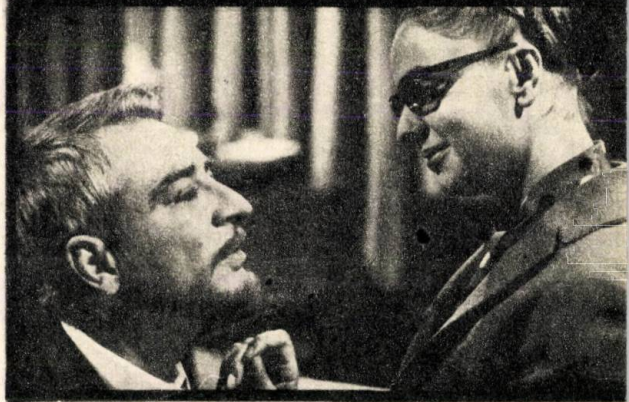
„Ce este fericirea?” Întrebare de femeie-reporter către o femeie om de știință, care tocmai trăiește un moment de posibilă fericire: ziua în care poate face publică ultima ei realizare științifică. „Fericirea este o formulă chimică la care se lucrează încă”. Răspuns de femeie lucidă, puternică. O învingătoare pe plan social. Și o învinsă în ființa ei de femeie. Cel care a învins-o se află în sală, printre invitați, este și el ziarist și se uită cum arată învinsa lui de altădată. Iar învinsa arată, evident, ca o învingătoare. Dacă ar fi rămas alături, poate că ea ar fi fost astăzi o femeie fericită. Dar ar mai fi fost o victorioasă pe plan social? Dacă ar mai fi rămas alături, poate că el nu ar fi fost un poet ratat. Dar ar fi fost oare un bărbat fericit? Apoi, învinsa și învingătorul se văd, și, fascinate de întâlnire, privirile încep să scotocească împreună trecutul. Să mai fie oare drum de întoarcere? Să mai existe oare șansa regăsirii? În definitiv, ei au în comun un lucru esențial: tinerețea lor trecută. Au un trecut al lor și, uite, parcă se încropește și un mic prezent al lor. petrecerea la care vor merge împreună. Casa ei. Replica în mic, ca univers aseptice, a uzinei pe care o conduce. Rochiile ei — pe care s-o pun? Nu-i prea frivolă? Nu, nu. E prea sobră. E prea, prea femeie savant. Momente mici

de intimitate care se înnoadă la vechile momente de intimitate. Cusutul unui nasture la cămașa lui de bărbat singur, o clipă suspendată cit o veșnicie în care fețele lor sînt aproape-aproape. Apoi petrecerea, petrecerea în cinstea ei, la care trebuie să facă față, petrecerea ca un cuțit care taie scurt, bruma de intimitate creată între ei. Apoi drumul spre gară. Greul despărțirii. Să mai stea puțin. Să ia trenul de la stația următoare. Apoi, goana ei cu mașina pe șoseaua paralelă cu trenul, pînă la gara următoare, să-l mai vadă odată, să-i spună, măcar atît să-i spună, că l-a iubit, că n-a încetat nici o clipă ... Învingătorul se uită cum arată învingătoarea, iar acum învingătoarea arată ca o învinsă. Învinșă se întoarce între zidurile universului ei aseptice, în biroul ei de directoare și se așează în starea ei de pînă atunci: starea de femeie cu capul pe umeri, de femeie om de știință, care știe că fericirea e o formulă chimică la care se lucrează încă. Starea de singurătate cu ochii deschiși. Starea de Gioconda fără surîs.

E.S.

Gioconda fără surîs: (1967) Scenariul și regia: Malvina Urșianu. Cu: Silvia Popovici, Ion Marinescu, Lucia Mureșan, Gheorghe Cozorici

Momentul unei șanse iluzorii (Silvia Popovici și Ion Marinescu, în *Gioconda fără surîs* de Malvina Urșianu)



ZGİRIE NORUL

(Neboder)

Producția: Iugoslavia, 1981

Scenariul și regia: Josko Marušić

O secțiune printr-un bloc urias dezvăluie „o felie de viață” care nu seamănă, așa cum ar fi vrut Hitchcock, cu „o felie de tort”. Activitățile simultane ale locatarilor se înscrisu în același univers de preocupări; hrană, somn, privitul la televizor. Toți își văd de treabă cu gesturi mecanice și repetabile dar nimănui nu-i trece prin cap să intre în legătură cu nimeni. Deși evoluția personajelor este presărată cu gaguri, impresia de vid este copleșitoare. Morala filmului este întristătoare și ne pune pe gânduri: „hipercivilizație = singurătate”. Urmează mai multe semne de întrebare.

JAKOB ȘI JOHANA

Producția: Norvegia, 1981

Scenariul și regia: Kine Aune

O fetiță handicapată și un băiat normal se cunosc și încearcă să se joace împreună. Ea s-a născut fără gambe și deplasarea în căruciorul cu roțile o împiedică să participe la toate jocurile copilăriei. Cu toate astea, cei doi încearcă să se adapteze situației. Născocesc alt fel de jocuri și prîși de bucurie uită de starea ei. Prietenia anulează complexul. Fără să apeleze la tonul melodramatic, filmul îndeamnă la gesturi firești și omenoase care să îi facă pe cei handicapați să trăiască necrispat printre cei normali.

UN PORTRET NEADEVĂRAT

(Portret niewierny)

Producția: Polonia, 1982

Scenariul și regia: Ewa Bibanska
Jumătatea unei fotografii reprezentînd un chip de femeie caută cu ne-

răbdare să se întregască. La început încearcă o potrivire cu jumătăți de chipuri de bărbați. Unul pare că o completează de minune și cei doi zîmbesc radiind de fericire. Experiența de cuplu nu reușește însă, apar dezacorduri și jumătățile se despart. Femeia mai face o încercare, alege alt chip, dar nici acum euforia nu este de durată. Pînă la urmă, dintre jumătățile de fotografii care se rotesc în jurul său alege una care îi vine de minune. Este cealaltă parte a propriei fețe. Eroina suride cu seninătate. S-a găsit, în sfîrșit, pe sine. Desigur, un film feminist. Acest atribut nu trebuie să stîrnească nici o iritare. El reflectă o aspirație normală a contemporanilor noastre de a-și cunoaște și dezvolta propria personalitate, de a impune respectul pentru ea.

Grupaj realizat
de Dana DUMA



Hollywood '60

film și societate

Astăzi
dacă ai un mesaj
nu-l mai trimiți
prin poștă
ci prin film

Spectacolul continuă, dar cu alți actori

La 20 ianuarie 1961 se instalea la Casa albă cel mai tânăr președinte din istoria Statelor Unite: John Fitzgerald, Kennedy. Avea 43 de ani și urma celui mai vîrstnic președinte american de pînă atunci, republicanul Eisenhower, care părăsea scaunul prezidențial la 73 de ani. Iată de ce primele cuvinte ale discursului inaugural: „Să începem de la început”, aveau să aibă o rezonanță cu totul specială nu numai în viața social-politică americană ci și în cea culturală. Multe dintre reformele preconizate pentru o Americă mai democratică, ca de pildă cele menite să mai niveleze discrepanțele rasiale, sau nou lansatul program de cercetări spațiale aveau să-și găsească neîntîrziat ecoul și pe ecranul hollywoodian. Schimbările nu au venit însă de la sine. Transformarea uzinei de vise ce stimulau evadarea din cotidian într-o uzină de coșmaruri preluate din realitatea curentă nu a fost deloc simplă, dar ea s-a impus ca o consecință obiectivă a evoluției din planul vieții sociale și din conștiința oamenilor. Și parcă pentru a confirma încă o dată mărturisitul sau camuflatul, dar mereu prezentul dialog dintre film și societate, tot așa cum la conducerea vieții publice americane,

o dată cu instalarea noului președinte, absolvent al Universității Harvard, avea să se instaleze o nouă generație de intelectuali, în studiourile cinematografice avea să pătrundă, pentru prima oară în istoria Hollywoodului, o întreagă generație de producători și regizori absolvenți ai facultăților și școlilor superioare de cinema. În acest sens putem stabili o analogie concludentă cu observația economistului american de renume mondial, J.K. Galbraith: „Am avut primul meu post în Administrație în timpul președenției roosvelthiene. Aveam 33 de ani. În vremea aceea afit Senatul cit și Camera reprezentanților aveau politicieni cu un orizont intelectual limitat și în majoritatea cazurilor ei erau destul de puțin inteligenți, ca să nu mai vorbesc de reprezentanții statelor sudiste despre care se poate spune că pe deasupra erau mai mult sau mai puțin onesti. Azi (e vorba de anii '60 n.n.) nivelul intelectual al senatorilor, capacitatea lor de a înțelege problemele epocii sînt infinit mai ridicate. Aproape jumătate dintre ei s-ar simți în largul lor ca profesori în orice care dintre universitățile americane. Sigur acesta nu este un criteriu categoric, dar nu era cu puțință altădată”.

În lumea filmului se putea observa același fenomen. În trecut, imensa majoritate a cineaștilor învățaseră meserie din mers, după ureche. Vestii frați Warner și-au început activitatea în comerțul cu biciclete; înainte de a deveni mare producător Samuel Goldwyn a fost negustor de mănuși, iar asociatul său de la MGM, Louis B. Mayer se improvizea producător fără nici un fel de cunoaștere a filmului numai datorită unui capital moștenit; John Ford lucrase mai bine de zece ani ca ucenic într-un atelier de cizmărie cînd a venit pentru prima dată la Hollywood să-și ajute fratele și s-a angajat ca accesoris; lui William Wellman i se încredințase regia primului film dedicat eroilor aerului, *Aripi* (premiul pentru cel mai bun film la prima ediție a Oscarurilor din 1927—28) doar pentru că în timpul primului război mondial fusese pilot; King Vidor a fost mai întîi simplu proiecționist; Howard Hawks, alt regizor așezat astăzi în pantheonul cineaștilor americani, a început tot ca accesoris pe platou și își mai rotunjea salariul ca pilot pe mașini de curse.

Exemplele de acest fel se pot multiplica. În orice caz ele formau regula, nu excepția. În decursul anilor lucrurile s-au mai schimbat, dar saltul calitativ s-a produs tot în anii '60. O nouă generație de cineaști bătea la porțile studiourilor înarmată cu o bună cultură cinematografică și cu o solidă cunoaștere a tehnicilor filmului. Francis Ford Coppola era absolvent al Universității californiene particulare (UCLA), George Lucas urmase cursurile universității de stat californiene (USC), Martin Scorsese și Brian de Palma erau absolvenții universității de film din New York (UNY). Dar și cei ce nu absolviseră institute superioare de cinema nu erau mai puțin familiarizați cu arta, tehnica și istoria filmului fie că se inițiaseră în așa-numitele „case de repertoriu” (ca Peter Bogdanovich sau Steven Spielberg), fie că acumulasera o complexă experiență lucrînd în studiourile de televiziune (Arthur Penn, John Frankenheimer, Martin Ritt, Robert Mulligan, Robert Altman, Arthur Hiller, Norman Jewison, Franklin Schaffner). În sfîrșit, accedaseră la regia de film, de astă dată ca în trecut, regizori cu o bună pregătire teatrală consacrați prin cîteva notorii succese pe Broadway (Herbert Ross, Mike Nichols, Bob Fosse). Ceea ce îi unea însă pe toți acești cineaști era faptul că ei nu veniseră pe platou să învețe cum se face un film, ci chiar să-l facă, iar, în al doilea rînd, că ei nu mai priveau filmul ca pe un mijloc de a evada din realitate ci — dimpotrivă — ca pe un mijloc de a lua contact cu ea.

Calul troian

Calul troian prin care această generație a pătruns în Cetatea hollywoodului a fost filmul cu buget redus.

În anii '60 acerba concurență dintre micul și marele ecran se mai domo-
lise. Pământul se mai despărțise de
ape. Filmul din sala de cinema își gă-
sise un mijloc de supraviețuire în ex-
pansiunea ecranului (cineramic, pa-
noramic etc.) ceea ce a dus la crește-
rea exorbitantă a costului său. Marile
studouri, în loc să realizeze aproxi-
mativ 50 de filme pe an, nu mai pu-
teau finanța din același buget decât
15. Atunci s-au arătat interesate să
completeze numărul necesar de pre-
miere dintr-un an cu filme mai ieftine.
Dar cum putea un film cu buget re-
dus să aducă în sala de cinema un
public învățat acum cu filmul-la-do-
miciliu și, pe de altă parte, răsfățat cu
supraspectacole de mare montare
(anii '60 au fost foarte prolifici în mu-
sicaluri *West Side Story*, *Mary Pop-
pins*, *Sunetul muzicii*, *Funny Girl*
etc.)? Profitând de faptul că televizi-
unea, supusă unei cenzuri mai stricte,
se cantonase în zona așa-numitului
film-de-familie, tinerii cinești au pro-
pus atunci o serie de filme pornind
de la ideea-șoc. Publicul era pregătit să
le întâmpine căci spectatorii anilor '60
asemenea creatorilor acelei decade,
trăiseră primii ani de copilărie pe vre-
mea celui de al doilea război mondial,
cunoscuseră din adolescență câteva
din efectele războiului rece, abia
ajunși în pragul majoratului avuseseră
de făcut față — participând sau pro-
testând — intervenției din Coreea și,
nu după mulți ani, celei din Vietnam.
Unui asemenea public nu i se mai pu-
teau oferi fanteziile hollywoodiene de
altă dată, pentru ei realitatea, cu noile
ei antagonisme, avea să reprezinte un
magnet mult mai puternic. Așa se ex-
plică cum în anii '60—'70 nu a existat
fenomen sau confruntare a societății
americane care să nu-și cîștige un
statut artistic pe ecran. Șocul înre-
gistrat de conștiința Americii în urma
războaielor din Coreea și Vietnam a
dat filme ca *MASH*, *Întoarcerea
acasă*, *Acum, apocalipsul*, și mai tir-
ziu *Vânătoarea de cerbi*; culisele vieții
politice, traficul de influențe, manipu-
larea opiniei publice au fost trans-
puse în filme ca *Furtună la Washin-
gton*, *Candidatul*, *Network*; impune-
rea dreptului femeii în societate
(*Alice nu mai locuiește aici*, *O femeie
liberă*); mișcarea pentru drepturi ci-
vile a oamenilor de culoare în filme
realizate mai întâi de cinești tradițio-
nali (*Lanțul*, *Ghici cine vine la cină*,
Să uciți o pasăre cîntătoare, *În anșia
nopții*) și mai apoi — pentru prima
dată în istoria Hollywoodului, chiar
de regizori de culoare care nu mai
acceptau să lase pe mîna altora, tran-
scrierea pe ecran a tradițiilor și a
existenței, de altfel ori tragice, a mi-
norității majoritare din care făceau
parte (*Spălătorul de mașini*, *Copie la
indigo*, *Rădăcini*); tot pentru prima
dată ecranul american accepta ca ve-
detă vîrsta a treia — la cîți ani după
Umberto D? — într-un film ca *Harry
și Tonto* (Oscarul pentru cel mai bun
actor lui Art Carney); tot de anii '60
se leagă și debutul cinematografic al
marginalilor ca eroi de cinema (*Cow-*



Superstar,
regizor,
nu mai puțin
cetățean
al timpului său
(Robert Redford)

Filmul realizat
și jucat de artiști de culoare
a fost o premieră
absolută în anii '60
(*Spălătorul de mașini*
de Michael Schultzberg)



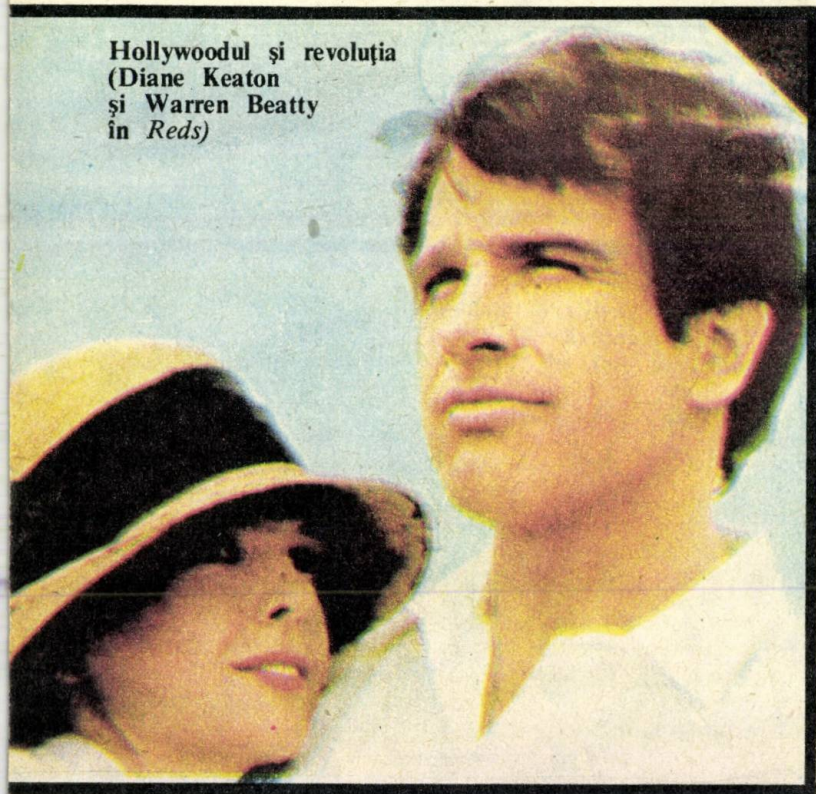
boy-ul de la miezul nopții, Spinzurătoare) în sfârșit, către sfârșitul anilor '70 începutul anilor '80 apar din ce în ce mai des secvențe referitoare la condițiile de lucru precare ale muncitorilor — într-o țesătorie (Norma

Rae), tăietorii de piatră (Despărțire), oțelarii în Vinătorul de cerbi, minerii în Fata minerului. Într-adevăr, se putea spune că cineăștii doreau să filmeze și spectatorii doreau să vadă adevărata față a Americii.

Și nu era deloc întâmplător că tocmai în anul 1963, când tot președintele Kennedy spusese într-un discurs privind drepturile civile: „În această

Războiul dintre micul și marele ecran s-a încheiat cu un armistițiu reciproc avantajos

Hollywoodul și revoluția
(Diane Keaton
și Warren Beatty
în *Reds*)



după amiază, ca urmare a unor serii de amenințări și declarații rău voitoare, a fost necesară prezența gărzii naționale a statului Alabama (stat sudist cu mari probleme rasiale n.n.) pentru a se aduce la îndeplinire decizia Curții supreme care dispunea admiterea în campusul universității a doi rezidenți ai statului Alabama, împlinind toate condițiile pentru a fi acceptați ca studenți, dar pe care întimplarea i-a făcut să se nască negri", — deci în același an Academia de arte și științe a filmului a decernat pentru prima dată (după 36 de ani de la înființarea Oscarului), unul dintre cele patru premii principale — pentru cel mai bun actor — unui interpret de culoare: Sidney Poitier.

Portretul unei generații

Filmul se dovedise, mai mult ca niciodată în trecut, capabil să ilustreze nu numai fapte și evenimente, ci și stări de spirit și de conștiință.

În *Omul unidimensional* (1964), Marcuse surprinsese starea de spirit a tineretului într-o societate lipsită de ideal, intuind cu câțiva ani mai devreme nemulțumirile ce aveau să se

manifeste în campusurile universitare. „Lăsați tinerii să cunoască lumea, să descopere viața cu propria lor sensibilitate fără să fie indoctrinați de societatea tehnocrată a capitalului, care a instituit pentru ei false necesități", sfătuia el. Filme ca *Absolventul* (1967) sau *Easy Rider* (1969) luau subtil și totodată exact pulsul acelei generații dornică să evadeze din tiparele vieții părinților, dominați de înguste patimi de înăvuiție și obsedați de ideea păstrării statutului lor social.

Deschiderea creată de acel „nou început" avea să se sfârșească mai devreme decât s-ar fi crezut. La 22 noiembrie 1963 președintele Kennedy era asasinat. După numai cinci ani, într-un răstimp de câteva luni, erau uciși și liderii mișcării de emancipare a negrilor americani, Martin Luther King și senatorul Robert Kennedy, aflat în plină campanie electorală pentru desemnarea candidaților la președinție. Escalada violenței avea să continue făcând din ce în ce mai des prezent pe scena vieții politice atentatul. *Vedere răsfântă* era doar unul dintre filmele ce preluaseră în oglinda ecranului această sumbră realitate. Un alt filozof al timpului său, publicistul și scriitorul Anthony Burgess pusese și el un diagnostic-avertisment, atunci când scria: „Tinerii au un potențial de vitalitate și energie care, dacă nu este canalizat spre creație, se exprimă prin distrugere". Filme ca *Bonnie și Clyde* (1967) sau *Portocala mecanică* (1971) — după un scenariu de Burgess — transpuneau cu argumentele artei exact acest recurs la violență ca falsă soluție. Dar dacă aceste filme luau contact cu realitatea, fie în termeni documentari (în primul film) sau în termeni parabolici (în cel de-al doilea) — treptat producătorii au simțit și speculat atractivitatea genurilor violente, exaltându-le către noi orizonturi (filmul catastrofă, de groază etc.) rupind puntea de legătură cu viața reală. Forța businessului se arată din nou redutabilă. Atunci s-a petrecut un fenomen de corupție intelectuală. După ce efectul surpriză produs de filmul-de-idee s-a mai atenuat, după ce mulți dintre noii veniți au arătat că pot câștiga lozul cel mare la roata succesului cu filme cu buget redus, noul val de realizatori s-a lăsat la rîndul lui sedus de promisiunile unui cinema comercial. Cu armele talentului lor și cu bagajele cunoștințe-

lor și experienței au trecut să slujească superspectacolul cinematografic, reluat în forme noi cu o tehnică a efectelor speciale supersofisticată. De la **Duel pe autostradă**, Spielberg trece la executarea pe bandă rulantă a superproducțiilor ca **Întîlnirile de gradul trei**, **Fălci**, pînă la recentul **Extraterestrii**; de la **Străzi lăturalnice** sau **Alice nu mai locuiește aici** Scorsese se apropie de cerințele filmului comercial cu **New-York, New-York**; Coppola trece de la **Conversația**, la **Acum, apocalipsul**; iar Lucas de la **American Graffiti** la **Războaiele stelelor** etc. etc.

Și totuși la Hollywood toți cu cîți am stat de vorbă mi-au spus că experiențele înnoitoare ale anilor '60 nu au trecut fără să lase amprente de neșters. Edițiile '81 și '82 ale decernării Oscarurilor stau mărturie. Cele mai importante premii au revenit filmelor **Oameni obișnuți** și **Reds**, ambele regizate de doi actori, două superstaruri, Robert Redford și repectiv Warren Beatty care și-au pus în joc toată popularitatea pentru a realiza două filme-de-idee complet opuse cinema-

tografului comercial de tip hollywoodian.

Oameni obișnuți sfida toate tabuurile Cetății filmului, ca într-un fel de succedaneu al **Absolventului**, spulberind din nou mitul familiei americane în generația post-Marcuse, acuzînd o societate care în ciuda performanțelor tehnice, se depărta inechivoc de nevoia elementară dar de neînlocuit a vieții oamenilor: dialogul de la inimă la inimă.

Cu **Reds**, Beatty se conformează exigențelor superproducției doar prin lungimea poveștii (filmul durează trei ore), dar prin conținutul său de idei el îndrăznește să atace un subiect tabu. Este vorba de biografia celui ziarist american, cu vederi de stînga, John Reed care în timpul Marii Revoluții socialiste din octombrie, s-a aflat la Moscova, publicînd ulterior „Zece zile care au zguduit lumea”, volum care la rîndul lui a zguduit opinia publică americană din acea vreme. Film vehement politic la pregătirea căruia Beatty (interpret al rolului titular și

regizor) a lucrat unsprezece ani. Întrucît tradiția de peste o jumătate de secol a galei laureaților Oscarului impune ca seara să se încheie cu muzica celui mai bun film, în eleganta sală de la Dorothy Chandler Pavilion din faimosul complex arhitectonic Music Centre, au răsunit pentru prima oară în aprilie '82, acordurile internaționalei. Finalul nu fusese pus la cale de nici un gagman, ci era impus de viața al cărei potențial de surprize și înnoiri va continua să ne uimească întrecînd mereu și mereu imaginația oricăror superproducători. Dictonul favorit al cineaștilor și producătorilor americani, dicton care și-a exercitat autocratic supremația, timp de aproape șase decenii și anume: „Dacă ai un mesaj, trimite-l prin compania de poștă sau telegraf” — socotind filmul destinat exclusiv divertismentului — a fost astfel de-a lungul ultimilor două decade, înfirmat mereu de talentul pus în slujba omului ca ființă gînditoare.

Adina DARIAN

Spectacolul campaniilor electorale (Henry Fonda, candidat în cursa alegerilor prezidențiale în *Cel mai bun*)





film
și
societate

Hollywood
'80

Istoria are memorie lungă

Suferind de un pronunțat complex narcisistic, Hollywoodul a adorat dintotdeauna să-și facă și să-și vadă portretul pe ecran. **Sunset Boulevard**, **Fedora** sau **Ziua lăcustei** sînt numai cîteva dintre exemplele notorii. Ba chiar atunci cînd un cineast european, ca Truffaut, a făcut o schiță cinematografică asupra vieții într-o echipă de filmare, Hollywoodul s-a arătat tot atît de sensibil la subiect acordîndu-i **Noaptea americane** Oscarul pentru cel mai bun film străin al anului 1973. Autoportretul era acceptat numai în măsura în care păstra nestirbit glamourul, misterul și vraja olimpului vedetelor. Cum altfel să explicăm lipsa de grabă a aceluiași Hollywood în a măturisi un alt episod care a tulburat profund viața Cetații filmului și care a rămas mulți ani sub tăcere? Mă gîndesc la anii vinătorii de vrăjitoare dezlanțuite de senatorul McCarthy împotriva tuturor oamenilor de cinema cu vederi de stînga sau simpatizanți și membrii ai Partidului comunist. Era în anii războiului rece. O comisie intitulată „pentru activități anti-americane” avea dreptul să interogheze pe toți oamenii de cinema și să le interzică dreptul de a mai semna pe genericile filmelor dacă ar fi constatat că ei aveau opinii de stînga. Hollywoodul s-a împărțit atunci în denunțați și denunțatori și nenumărați oameni din breaslă au rămas fără slujbă. „O întreagă generație de cineaști a fost dată în judecată”, scria Alistair Cooke; iar Dalton Trumbo, unul dintre cei zece numiți „neprietenoși” întrucît au refuzat să se prezinte în fața sus-numitei comisii, a scris: „Lista neagră a fost un adevărat iad și nimeni la Hollywood, indiferent de ce parte s-a aflat, nu a ieșit nevătămat din această experiență.” Dalton Trumbo avea să devină însă eroul celei mai semnificative istorii a vinătorii de vrăjitoare. Fiindu-i interzis dreptul la semnătură, el a scris în 1956 un scenariu sub pseudonimul Robert Rich. La ediția Oscarurilor din martie 1957, premiul pentru cel mai bun scenariu a fost decernat filmului **The Brave One (Cel curajos)**, scris tocmai lui Robert Rich, care bineînțeles nu s-a putut prezenta și nimeni nu știa cine este el. Misterul s-a lămurit abia peste douăzeci de ani, cînd Trumbo, foarte bolnav, cu cîteva luni înainte de moarte, a putut să primească în mod oficial recunoașterea dreptului său la Oscar. Statueta l-a fost înmînată de președintele de atunci al Academiei de artă și știință a filmului american, Walter Mirisch. Abia atunci conștiința Hollywoodului a reacționat și a făcut posibilă filmarea în 1976 a primului film despre vinătoarea de vrăjitoare. Regizorul Martin Ritt a transpus pe ecran în **Paravanul** o altă poveste adevărată și anume

cea a actorului Zero Mostel și el interzis în acea perioadă să apară pe ecran. O scurtă secvență din **Ce tineri eram** cu Robert Redford și Barbra Streisand se făcuse cu trei ani în urmă și ea ecoul incriminant al aceleiași „vinătorii”.

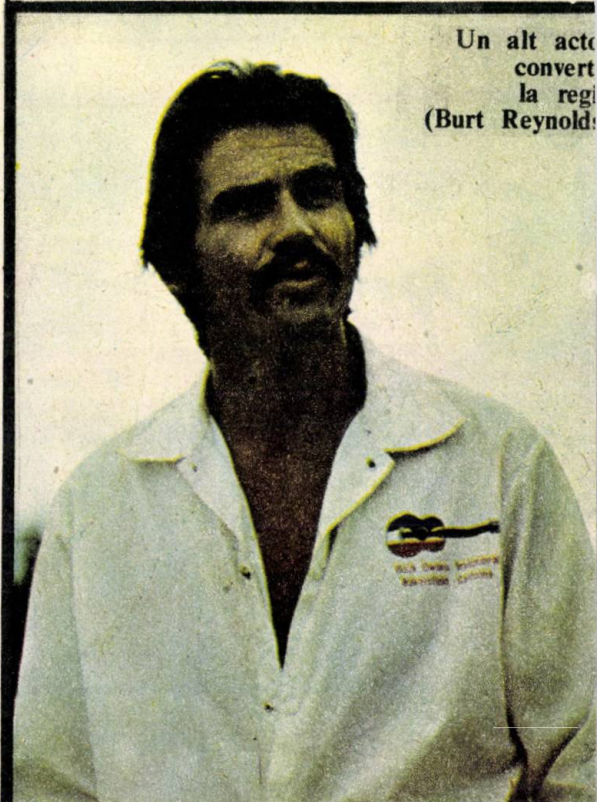
Și apoi tăcerea s-a lăsat din nou.

Dar în urmă cu cîteva luni a apărut sub semnătura unui reputat gazetar, Victor Navasky, un volum intitulat „Naming Names” (Să numești nume) care redeschide vechiul proces. Scandalul a re izbucnit întrucît pentru tinăra generație de americani „vinătoarea lui McCarthy” este istoricește la fel de depărtată ca cea „din Salem”, și mulți dintre oamenii de film — printre care se afla regizorul Eliza Kazan, scenariștii Clifford Odets, Budd Schulberg, actorul Lee J. Cobb și chiar dispărutul Humphrey Bogart — ar fi preferat ca lucrurile să poată fi date uitării. Dar după cum se vede, istoria are memorie lungă și nu cunoaște prescrierea pedepselor.

Actori ieri, regizori azi

După ce a asistat rînd pe rînd la succesele regizorale ale colegilor săi, actorii Newman, Redford, Beatty, Poitier — Burt Reynolds n-a mai rezistat să rămînă doar „frumosul-dur-cu-suflet-tandru”. Într-o bună zi și-a amintit de declarațiile făcute Joannei Woodward, soția actorului Paul Newman, pe vremea cînd, după ce fusese fotbalist amator și apoi profesionist, ajunsese să joace teatru la New York: „Am să ajung un actor atît de celebru încît am să mă ocup și de regie.” I-au trebuit 14 ani ca să parcurgă acest drum. Dornic să scape de eticheta ce i s-a pus (polițist onest și băiat bun) iată-l instalat în scaunul de regizor dirijînd pe Raquel Ward și Vittorio Gassman. Filmul se numește **Banda lui Sharky**. Dar ca o

Un alt actor
convertit
la regie
(Burt Reynolds)



predestinare pentru acest fiu de șerif, tot în lumea poliției se petrece. E vorba de un inspector căzut în dizgrație din pricina zelului său în a deconspira o filială a drogului la capătul căreia se aflau persoane mai presus de orice bănuială. Mutat la brigada de moravuri, inspectorul intră în conflict din aceleași motive. După acest story, am putea să spunem că lupul își schimbă părul dar năravul... Totuși Burt Reynolds declară: „Acesta nu a fost decât începutul. Acum sînt în plină pregătire cu următorul meu film, o comedie foarte serioasă, cu un actor ratat care devine star la 40 de ani.” Să-i urăm succes.

Cînd a te duce la cinema devine un risc

Chiar dacă pînă la generalizarea „spectacolului de film cu un singur spectator” mai e o bucată de drum de parcurs, vechiul mod de a recepta în colectiv, în săli anume amenajate, spectacolele de cinematograf pare a fi sub semnul întrebării, dacă ar fi să ne luăm după cele ce se întîmplă în prezent în unele orașe occidentale. Nu este vorba numai de faptul că prețul biletului de intrare a crescut vertiginos, ceea ce face ca de multe ori săliile să fie pe jumătate sau pe trei sferturi goale, ci și de alte aspecte. Criticul american Vincent Canby s-a ocupat de ele într-un articol de răsunet apărut la începutul anului trecut în „New York Times”. „A te duce la cinema, scrie Canby, devine adesea o experiență jenantă, dezagreabilă și deprimentă. Uneori chiar terifiantă”. Și el explică, pe baza unei anchete personale că, urcînd scările întunecate care duc spre unele săli de cinematograf situate chiar pe Broadway, adică în inima metropolei new-yorkeze, spectatorul riscă să se pomenească față în față cu indivizi fără căpătîi, care nu se dau în lături să-l amenințe cu pistolul sau cuțitul pentru a-i smulge portofelul; că nu o dată, în obscuritatea unor asemenea săli, grupuri mai mici sau mai mari de tineri trag pe nări cocaină sau își administrează alte droguri, în timp ce tumultul țigărilor cu marijuana a devenit un obicei cvasigeneralizat; că spectatorii mai în vîrstă sînt maltratați de acești tineri; că, în fine, calitatea proiecției și a „sonorului” lasă, de multe ori, de dorit. Și atunci nu este de mirare că spectatorul cînefil preferă în măsură crescîndă liniștea, confortul și siguranța propriului cămin, mai ales cînd, grație tehnicilor video, încep să aibă la dispoziție o selecție de filme tot mai largă și mai valoroasă.

Ghici cine a venit la cină?

Sydney Poitier a împlinit 50 de ani. Cu acest prilej prima vedetă de culoare a ecranului american își face bilanțul: „Viața e o permanentă provocare și un continuu semn de întrebare. Ca să supraviețuiești trebuie să te zbați pe toate fronturile, să nu lași nimic la voia întîmplării și nu în ultimul rînd, trebuie să ai forță de negociator.”

Aflat la cel de-al șaselea film ca regizor, o comedie polițistă cu Gene Wilder, Sydney Poitier a lăsat, la conferința de presă organizată cu acest prilej la Paris, impresia unui om sigur de el și bucuros de ceea ce a realizat în viață. „Condiția oamenilor de culoare s-a ameliorat mult în Statele Unite. Am mare încredere în om, această ființă fragilă, înzestrată cu o infinită bogăție sufletească, cu o forță vitală enormă. Într-o epocă în care se vorbește mult de incomunicabilitate, eu am încredere în comuni-



**O căsnicie model care a făcut față aceluiași
prejudecăți ca filmul lui Kramer Ghici cine
vine la cină? (Joanna Shimkus împreună cu
soțul ei Sidney Poitier în viața de toate zi-
lele)**



care dintre oameni. Fără puțința de înțelegere, societățile nu ar putea să existe.”

Sydney Poitier este căsătorit de 15 ani cu actrița de origine canadiană Johanna Shimkus, vedeta descoperită de Robert Enrico și lansată în *Aventurierii și Mătușa Zitta*; dar, după ce a devenit Mrs. Poitier, a abandonat cariera pe cont propriu pentru a se ocupa de familie. „Cele două fete ale noastre, spunea ea, Anika de 10 ani și Sidni de 8 ani ne dau o bucurie fără margini. Sîntem o familie foarte unită, vedem destul de puțină lume, și în timpul liber ne place să ne ocupăm de grădinarie, să jucăm tenis sau să citim cărți, în special de istorie.” După cum se vede conflictul din filmul lui Kramer, *Ghici cine vine la cină?* a devenit viață reală pentru Sydney Poitier. Iar personajele sale, mereu încrezătoare în experiența nobilă a vieții par să fie transpuse acum și în existența sa de zi cu zi.

La fiecare film făcut, zece proiecte neîmplinite

Brecht, Proust, Alain Delon, Monica Vitti, o întâlnire cu totul fantezistă ce nu putea să aibă loc decât în paginile unui jurnal, ale unei cărți de memorialistică, cum nu puțin apar în ultima vreme, chiar și în această atât de tină zonă culturală: cinematograful. **Cartea lui Losey**, apărută la Paris, e de fapt o suită de interviuri luate regizorului american de un cunoscut critic francez de cinema, Michel Ciment. O lungă conversație non-stop (în felul celei devenite model al genului, între Hitchcock și Truffaut), o repunere în discuție a tot ceea ce înseamnă cinematograful și mai ales ce a însemnat el pentru Joseph Losey. Cinematograful, adică nu doar problemele de limbaj, nu doar filmele și culisele lor, dar și proiectele, filmele visate și niciodată făcute, și mai ales oamenii... Iată câteva fragmente din volumul amintit...

Văzut de aproape, teoreticianul distanțării

Ceea ce nu trebuie să li se întâmple niciodată pieselor sale — mi-a mărturisit Brecht — este că din vina regizorului, a actorilor sau a altui element de producție, să devină greoaie, plicticoase. Trebuie, dimpotrivă, ca pe ecran, ele să pară amuzante, caraghioase, ironice, ușoare, spectaculare. Îmi povestea că în timpul repetițiilor, atunci când piesa devenea apăsătoare, obișnuia să spună: „Ne oprim, reluăm totul și improvizăm”.

Joseph Losey, autor a peste 30 de filme
— printre ele: *Accident*,
Servitorul, *Mesagerul*,
despre alte filme ale lui,
făcute și nefăcute...

Cred că putem spune cu mîna pe inimă că nu avem nici o adaptare cinematografică reușită din opera lui Brecht. Și totuși, cred că **Galileo** e un film bun. Dar are un mare handicap și nu văd cum ar putea fi el ocolit în operele cele mai ample și mai serioase ale lui Brecht. E un film vorbit, cu lungi discuții cărora le-am găsit echivalent cinematografic, dar imposibil de subtitrat, pentru că ar distruge complet imaginea, imposibil de dublat, pentru că Brecht e un clasic căruia nu poți să-i schimbi cuvintele pentru a le adapta mișcării buzelor, la fel cum nu poți face acest lucru cu Shakespeare. Printre numeroasele mele proiecte se află „Puntă și sluga sa Matty”, pe care aș vrea să o filmez în Finlanda, unde am turnat și **Casa de păpuși**. Marea problemă e să găsesc un scriitor pentru scenariu. Aș vrea să mă inspir mai mult din piesa originală care l-a inspirat și pe Brecht. În măsura posibilului aș vrea să fac un „musical”. Îmi place și „Cercul de cretă caucazian”, îl văd fă-

cut film. „Arthuro Ui” nu m-a interesat niciodată, nici „Maica Ioana a abatoarelor”. Nu-mi place prea mult la Brecht stilul „agit-prop”. Magnifica în **Galileo** este ambiguitatea. Găsești lucruri care vin în totală contradicție unele cu altele. Totul depinde de actori, de regizor. Pentru mine e important că, la sfîrșit, Galileo se condamnă singur pentru lășitatea sa, pentru incapacitatea de a rezista. Nu știu dacă și pentru Brecht acesta era lucrul cel mai important. Îmi place o replică din piesă: „e imposibil pentru un om să nu vadă ce a văzut”.

În căutarea timpului pierdut, dar mai ales a unui producător

Pentru fiecare film pe care reușești să-l faci la capătul a trei ani, la capătul a zece ani, există alte zece filme asupra cărora ai lucrat tot atît de mult și care nu ajung să se împlinească. Experiența mea în cinema m-a învățat că trebuie să pregătești cinci, dacă nu zece proiecte în același timp, iar cel pe care ajungi să-l realizezi nu este adesea unul dintre ele. Dar dacă nu lucrezi astfel, n-ai face nici unul din zece. E și acesta un alt aspect al hidrei cu două capete: arta și industria. „În căutarea timpului pierdut” își așteaptă rîndul printre proiecte ca și „Muntele magic” al lui Thomas Mann. Acum citiva ani m-a contactat televiziunea germană pentru o serie de șapte episoade, câte o oră fiecare, care în ansamblu ar fi acoperit „Muntele magic”. David Mercer a scris un scenariu foarte bun. Producătorii, citindu-l, au hotărît să facă un singur film, deci să reducă scenariul la o lungime normală de lungmetraj, ceea ce era imposibil. Proiectul a fost deci pus deo parte. Iată-ne deci cu două scenarii-mamut: „Proust”, scenariul lui Harold Pinter, și Thomas Mann, scenariul lui David Mercer, dar nici scenariștii și, bineînțeles, nici eu nu întrezărim o formulă prin care să dăm o altă structură, o formă prescurtată. Pentru că în aceste două proiecte am închis ani de viață și amîndouă sînt opere clasice. Vreau să spun că sînt nu numai adaptări ale unor clasici, dar că au o factură clasică, adecvată



„Vreau în căutarea
propriei identități”...
Alain Delon
alături de
Jeanne Moreau
în filmul
lui Losey,
„M. Klein”.

limbajului căruia îi sînt destinate. Cred că dintre toate scenariile pe care Harold Pinter le-a scris pentru mine, „Proust” dă măsura talentului său. De fapt, tot ceea ce a scris pentru mine e total diferit de ce a scris pentru alți regizori. În dialog e strălucitor. În economia scriiturii, extraordinar. În evocarea vizuală, magnific, cu un simț deosebit al formei și al structurii.

Educația mea într-o falsă atmosferă europeană în Middle West, copilăria mea, au fost cvasi-proustiene. Cînd l-am întîlnit pe Giscard d'Estaing, care auzise de proiectul meu, m-a întrebat: „Cu ce drept ecranizați dvs. Proust? Veniți din Middle West, nici măcar n-ați învățat perfect franceza”. Și nu cred că o spunea în glumă. Pentru că veni vorba, am citit enorm literatură franceză în original, iar „Du côté de chez Swann” l-am citit în franceză, la 15 ani. l-am răspuns lui Giscard d'Estaing că purtam în mine toate datele pentru a-l înțelege pe Proust. M-au preocupat mult salturile în timp — înainte și înapoi — și as vrea să le ecranizez, dacă voi ajunge vreodată, prin opera lui Proust. În privința elementului temporal, *Accident* rămîne filmul meu cel mai experimental, mai mult chiar decît *Mesagerul*, dar nu mai mult decît proiectul după Proust. În *Mesagerul*, cele două nivele, al trecutului și al prezentului, sînt tratate altfel. Romanul m-a emoționat și m-a interesat foarte mult, mi se părea că spune multe fără a le enunța explicit; dădea posibilitatea prezentării anului 1900 cu planuri de loc cronologice, cu voci ale prezentului suprapuse pe trecut, cu voci ale trecutului montate pe planuri ale prezentului, astfel încît aceste linii, la început paralele, încet-încet să se întînească, iar la sfîrșit trecutul și prezentul să se contopească. Sînt anumite lucruri pe care cinema-ul poate să le facă cel mai bine, dar din păcate, cinema-ul e foarte rar utilizat în domeniile care îi sînt proprii și specifice. Or exact acesta e lucrul care mă interesează. Tragic pentru mine e că în ciuda interesului pe care l-a scîlțat cinema-ul, el e întotdeauna împiedicat de cîteva persoane care îi controlează finanțarea și difuzarea. Să nu ne mirăm că există un progres minim în această artă, oricum incomparabil mai mic decît cel care are loc în muzică, pictură sau chiar literatură.

Vedetele în cadru și în afara lui

Există în lumea afacerilor cinematografice o curioasă contradicție care s-a interpus frapant între Richard Burton și mine, între Alain Delon și mine... Ei sînt vedete comerciale foarte bine plătite, eu nu. Și oricît de mare ar fi armonia lucrului nostru împreună, ne găsăm în fața unui public condiționat, care așteaptă ceva de la ei și altceva de la mine. Lucrul se armonizează pentru mine, pentru actori și pentru un public restrîns. În *M. Klein*, de pildă, e greu de spus cît din Alain Delon există în personaj. Personajul e foarte complex, Alain e și el tot așa — aceasta e părerea mea, pe care el poate nu o împărtășește — o personalitate în oarecare măsură autodistructivă, mereu în căutarea propriei identități. Toate aspectele vieții lui sînt de o mare complexitate și adesea contradictorii. De exemplu, fiind un actor foarte cooperativ, am avut la filmare două sau trei zile cînd



Pe vremea cînd nu-și permitea să fie ea însăși, ci o imagine antonianiană. Monica Vitti cu Dirk Bogarde în *Modesty Blaise*

n-a fost deloc așa. Într-o zi îi întreb: „Ce nu merge, Alain?” „Nimic”. Am insistat. Mi-a răspuns: „Oh, mă găsesc îngrozitor și toată lumea e îngrozitoare, în afară de dumneavoastră, bineînțeles!” „Ce vrei să spui?” „Sînt zile cînd mă văd îngrozitor, cînd privesc lumea din jur și totul mi se pare îngrozitor și oamenii și cinema-ul și azi nu-mi place decorul și de altfel nu-mi place nimic”. Nu avea nici un motiv deosebit să spună acest lucru, cel puțin din cîte știu eu. Avea, evident, rațiuni mai profunde. Dar pe de altă parte, erau zile cînd venea și-mi spunea: „Azi am să dau cea mai bună interpretare a vieții mele și va fi cel mai bun film al dumneavoastră”. Schimbările acestea, trecerile, puteau fi foarte bruște și foarte violente. Venit dintr-un mediu mic-burghez, Alain Delon e astăzi foarte bogat și cultivat. Iată aici o altă contradicție. Este mereu în căutarea unui tată; încearcă tot timpul să domine. Toate aceste contradicții erau foarte bune pentru rol. Am avut de mai multe ori prilejul să constat că generozitatea lui putea fi extraordinară. A aflat întîmplător, într-o zi, că aveam necazuri și fără să spună nimic, mi-a trimis prin cineva, exact banii de care aveam nevoie. Nu mi i-a cerut niciodată înapoi. Firește că i-am rambursat! Dar era un gest rar. Alain este foarte tăcut în privința vieții sale particulare. Bine face!

În umbra lui Antonioni

Dacă am făcut *Modesty Blaise*, acest lucru se datorează în mare parte Monicăi Vitti, pe care am cunoscut-o în timpul filmărilor la *Eva*. O găseam foarte amuzantă, în ciuda tuturor divergențelor dintre noi. Ea rămăsese prizoniera imaginilor antonianiene așa încît nu-și putea permite să fie ea însăși. În ciuda eșecului acestui film, și în ciuda faptului că nici ea n-a

foat satisfăcută de rol (eu nici atît), o nouă carieră comică a început pentru ea datorată în mare parte filmului *Modesty Blaise*. Aș fi preferat s-o cunosc mai tîrziu și nu în momentul în care era tracasată, preocupată de profilul ei. Îmi pierdeam cea mai mare parte a zilei încercînd s-o filmez din profil. Are un nas roman perfect, dar cineva i-a spus odată că e prea mare, sau ceva de genul ăsta; de atunci făcea tot ce putea ca să evite planurile din profil. Chiar înainte de începerea filmărilor la *Modesty*, i-am spus glumind: „Am aflat că sînteți imposibilă și că refuzați să vă lăsați fotografiată din profil. Firește, nu cred lucrul acesta.” Mi-a răspuns: „Ba da! E foarte adevărat.” Și era adevărat!

Nu vreau să spun nimic împotriva lui Antonioni, ale cărei ambiții și filme le respect mult, dar cînd am început să lucrez la *Modesty Blaise*, i-am spus: „Singurul lucru de care mă tem este să nu ajung în situația pe care am avut-o cu Jules Dassin și Mellina Mercouri la *Gypsy*: adică să fiți tot timpul pe platou iar seara să discutați ce-am făcut noi în timpul zilei”. Mi-a răspuns: „Nu, nici măcar nu vreau să citesc scenariul, n-aveți nici o grijă.” Evident lucrurile nu s-au întîmplat cum mă anunțase. Era prezent tot timpul și Monica se ducea să discute cu el după fiecare plan. Dacă lipsea cîte o zi, vorbeau seara la telefon ore întregi. Iar în final el e cel care a dat acordul pentru fotografiile pe care ea avea, conform contractului, dreptul să le accepte sau să le refuze. Nu mai era vorba deci, de ideea mea despre ceea ce ar putea fi Monica Vitti, ci de ideea lui despre ceea ce făcuse din ea, despre ceea ce ea trebuia să fie tot timpul. Fără a mai vorbi de criticile pe care le aducea lucrului meu. Cred că nu voi mai lucra niciodată cu un actor sau cu o actriță intim legată de un alt regizor.

Traducere și adaptare
Roxana PANA



film și societate

Monștri născuți din somnul rațiunii

A devenit aproape un loc comun afirmația tot mai des întâlnită nu numai în studiile mai mult sau mai puțin savante ale cercetătorilor calificați ci și în articolele sau cărțile fără mari pretenții științifice și destinate mai ales consumului de masă, că arta cinematografică occidentală străbate astăzi o perioadă de criză profundă, o criză care se manifestă în toate componentele creației și receptării filmului.

Nu e vorba deci numai și nici măcar în primul rând de criza economică și de implicațiile ei asupra cinematografiei, deși e evident că repercusiunile acestei crize atît asupra sistemelor de producție și de distribuție cit și asupra reacțiilor publicului spectator sînt de o importanță capitală pentru destinele actuale ale artei cinematografice. De asemenea, ar fi greșit să identificăm în mod absolut fenomenul de criză cu fenomenul de boală. Pentru cine are o înțelegere dialectică a realității e clar că, deseori, criza presupune subrezirea unor structuri vetuste și posibilitatea unor foarte proaspete (în materie de tematică, de modalități de expresie, de viziune etc.) de a se afirma. În acest sens, o perioadă de criză poate să însemne și accelerarea procesului de gestație a unor forme și conținuturi noi. Dar, dincolo de aceste eventuale împliniri viitoare, criza exprimă înainte de toate descompunerea și iminența prăbușirii unui sistem de principii, de valori, de coduri care păreau pînă acum că fac corp comun cu cinematografia unei anumite societăți.

Avem de-a face indiscutabil cu un proces global. Cu ochiul liber se observă, de pildă, cît de adîncă este criza temelor și a structurilor. Chiar cînd e vorba de teme care au inspirat și pe creatorii altor perioade, unghiul sub care sînt abordate ele azi le modifică însăși esența. Un film despre război, făcut astăzi, e altceva decît un film de război făcut acum douăzeci de ani: o altă optică, o altă finalitate, alte răspunsuri la alte întrebări. Mai semnificativă însă este o anumită de-

rută în definirea orizontului tematic, o anume pendulare între orizonturi contradictorii. Pe de o parte, putem înregistra în producția occidentală contemporană încercarea de întoarcere spre inocența spectacolului popular; e cazul unor filme de science-fiction (de genul **Războiul stelelor** și continuările sale) sau a unor filme-catastrofă, e ceea ce se întîmplă cu unele filme istorice, e ceea ce ex-

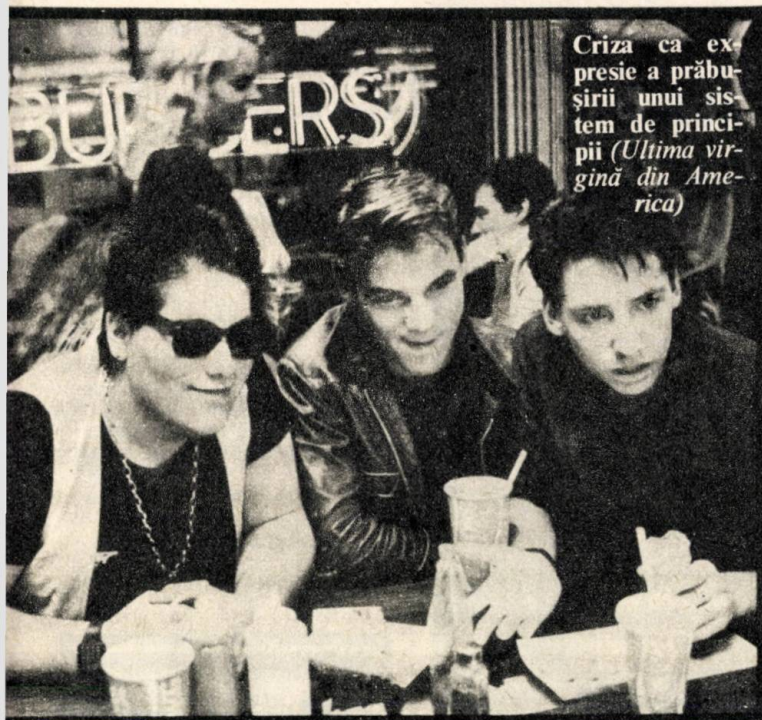
De aceeași natură este și criza genurilor tradiționale. E tot mai greu să pui o etichetă, să încadrezi filmul pe care l-ai văzut într-un gen precis, ale cărui caracteristici le cunoaște toată lumea. Din comedie, deseori, a dispărut rîsul franc, vîoșia în favoarea unor subtilități intelectuale. Filmul eroic este populat de anti-eroi, filmul de aventuri este erodat de psihologism. Într-un film (ce-i drept datînd de cîțiva ani) al lui Sam Peckinpach pe una din temele clasice (și mereu reluate) ale western-ului: rivalitatea dintre Billy the Kid și șeriful Pat Garrett, nu urmărirea și focurile de armă au vreo importanță; tema o constituie oboseala fără leac a eroilor de western, depășiți de vîrstă și de modificarea mediului social ambiant, oboseală care la unul se traduce în dorința de a declara pace, de a se împăca cu societatea și la celălalt prin imposibilitatea de a se schimba.

Toate acestea demonstrează în fond o profundă criză a idealurilor și valorilor, dereglarea vechilor busole.

**Filmele
despre marginali
și criza
vor rămîne
documente
sociologice
ale
acestor vremuri**

plică revenirea melodramei sau a filmelor care prezintă „saga” unei familii (în acest caz, mai ales seriale TV). Pe de altă parte, asistăm la proliferarea unor filme în care subiectul s-a destrămat aproape complet, în care acțiunea sau, mai bine-spus, intriga dramatică este derizorie sau incoerentă, în care refuzul spectaculosului duce (cel puțin pentru spectatorul mediu) la o anumită uscăciune, în care sărăcia programatică a cadrului exprimă un tip de elitism de natură intelectuală.

Nu altceva exprimă și un alt fenomen caracteristic pentru multe filme occidentale și pe care am putea o numi criza personajelor. Nu numai destrămarea aproape generală a tipului de personaj-monolit caracterizează această situație, ci mai ales predilecția multor cineaști pentru așa-numiții marginali, pentru personaje fără identitate socială clară, rebuturi ale societății de consum, vagabonzi, oameni aflați în permanentă stare de delincvență, ucigași fără simbrerie, și fără motivare (sau: cel puțin, fără o motivare care poate fi încadrată în logica raporturilor sociale normale), teroriști aflați în criză existențială, alienați sexuali, toxicomani sau, pur și simplu, oameni izolați, deveniți, cu sau fără voia lor, elemente asociale. Acestor marginali prin destîn individual li se adaugă ceea ce un om politic francez numea „plaga cea mai rușinoasă” a societății occidentale contemporane, masele de emigranți, umiliți, exploatați, smulși brutal din matricea lor culturală și supuși agresiunii permanente a rasismului



Criza ca expresie a prăbușirii unui sistem de principii (*Ultima virgină din America*)

rabil film al lui Jean-Luc Godard — poartă parcă în ei cenușa unei frumuseți nespuse pe care nici lumea haină și urât, nici ei, din păcate, n-o mai pot sesiza! Dar, în majoritatea cazurilor, cei care se cantonează cu lumea marginalității nici nu mai pot, nici nu mai vor să vadă altceva.

Aparent, această lume a marginalilor prin insolitul ei sau chiar — de ce nu? — prin pitorescul ei ar trebui să-i captiveze pe spectatori (dealtfel, aceasta e și socoteala comercială a comanditarilor unor asemenea filme); în realitate însă — un fenomen asemănător s-a constatat și în ce privește producțiile pornografice — filmele încep să semene între ele, se instalează în conștiința privitorilor o atmosferă de plictiseală și insatisfacție. Dacă deviza personajelor în chestiune este „la ce bun?” nu e de mirare că și reacția spectatorilor se orientează în aceeași direcție. Nu, filmele dedicate marginalilor nu reprezintă nici măcar — așa cum au susținut unii — amurgul fastuos al unei lumi care-și simte pieirea ineluctabilă. Ele exprimă, cel mult, un alexandrinism de mucava.

Valoare lor, astăzi ca și mâine, rămîne doar aceea de teribil document sociologic.

H. DONA

organizat sau difuz. Despre acest „paria” ai sfârșitului de secol XX, a căror marginalitate este oarecum instituționalizată s-au produs și se produc nenumărate filme. Despre ei și despre filmele care îi prezintă se relatează pe larg într-un alt text din acest almanah. Aici, ne vom opri mai ales asupra marginalilor să-i zicem „individuali” (deși ei și sint victime tipice ale unei anumite societăți) și asupra atenției pe care mulți cinești occidentali li-o acordă.

Desigur, trebuie să ținem seama că într-un fel sau altul, arta (literatură, pictură, teatru, cinematografie) a manifestat totdeauna o anumită înclinare spre acești oameni aflați la marginea societății, spre acești „out-sideri”. Ca să nu mai vorbim despre marginalii pitorești din romanele picarești, ne amintim de prostituatele, criminalii, bolnavii incurabili, săracii cu duhul din romanele lui Dostoievski, de alcoolicii, ucigașii și prostituatele din opera lui Zola, de monștrii născuți „din somnul rațiunii” și care au prins viață în desenele lui Goya. Pentru a descoperi profunzimile sufletului omenesc, pentru a sublinia dramaticul insuportabil al condiției umane, pentru a opune victimele absolute trufiei și suficienței „sănătoșilor” și conformiștilor, artiștii au apelat deseori la asemenea personaje de la margine sau „din subteran”. Asemenea figuri populează și teatrul pe care Martin Esslin l-a numit „al absurdului” și căruia Em. Jacquart i-a spus „teatrul bășcăliei”, teatrul lui Adamov, Ionescu și Beckett și într-o oarecare măsură al lui Arrabal și Genêt. Nici cinematografia nu le-a ocolit de la filmele expresioniste germane pînă la unele opere neorealiste, trecind prin

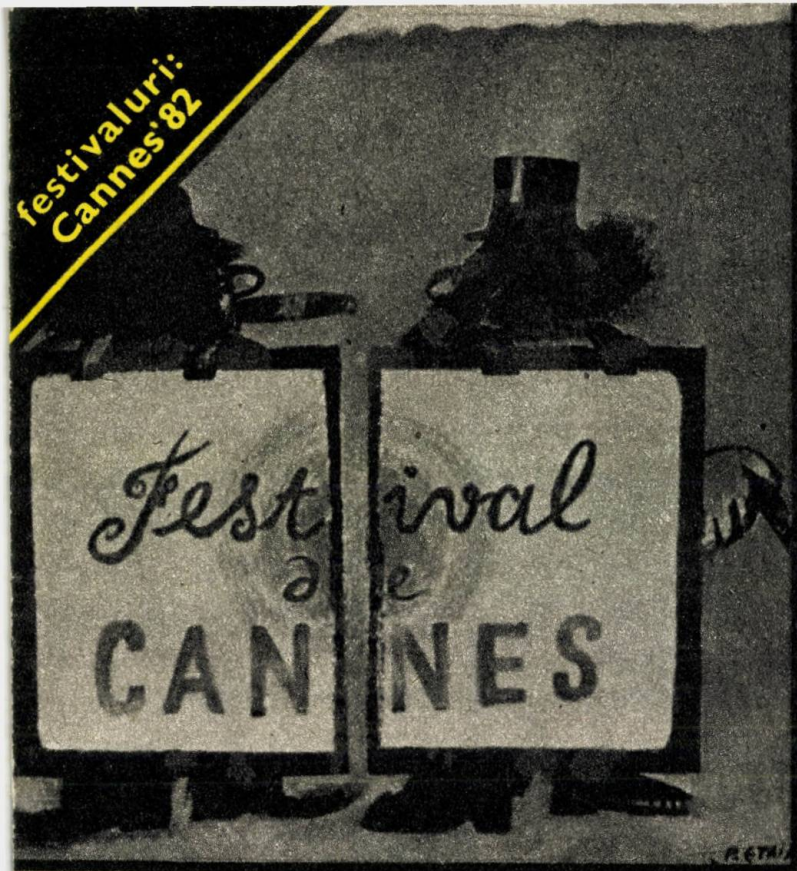
citeva realizări ale filmului „negru” american și neuitînd, desigur, deși situat într-un registru cu totul special, „Freaks” al lui Tod Browning.

Ceea ce deosebește multe din actualele filme „cu marginalii” de majoritatea operelor evocate înainte este faptul că interesul pentru figurile insolite și asociale nu provine nici din critică socială, nici din curiozitatea psihologică, nici din compasiune umană (folosim acest termen pentru a ne distanța de conceptul de „milă” expresie a unui sentiment degradant care presupune, cel puțin implicit, umilirea omului, acceptarea, chiar mascată, a permanenței unui raport inegal de forțe între puternici și slabi), nici din cine știe ce preocupări metafizice. Actuala marginofilie exclude însăși noțiunea de normalitate (anumite semne premonitории există și la Dostoievski și în teatrul absurdului) și presupune, chiar dacă în majoritatea filmelor la care ne referim nu există sau nu se întrevăd preocupări filozofice (atenția acordată unei gândiri sistematice ar fi și ea suspectă), un univers fără sens, derizoriu.

În aceste filme nu există nici minie, nici compasiune și cu atît mai puțin luciditate, după cum viitorul e absent iar miza existenței e totdeauna mică. Desigur, operele artiștilor adevărați, universul acesta mărunț și fără semnificații aparente rămîne pentru cel ce-l receptează tulburător; dincolo de viața cvasi-zoologică a personajelor se simte prezența unui paradis pierdut (sau, poate, numai jînduit cîndva), se desenează obsesia unei nedreptăți existențiale. Cei care formează „bande à part” — cum spune titlul unui admi-

„Eroi” la marginea societății (Carole Bouquet în *Niciodată, niciodată*)





festivaluri:
Cannes'82

De unde vin marginalii? Dar filmele lor?

O ploaie foarte suspectă — de „neînțeles” spun unii — de filme, despre așa-numiții *marginali*, în acest Cannes '82.

Să amintim câteva:

**O blîndă anchetă
asupra violenței**

(...de Gérard Guérin-Franța).
Un potentat — se numește Ash

— este răpit și sechestrat într-unul din multele etaje ale unui bloc în construcție. Istoria unui rapt. A unui șantaj. Financiarul compune scrisori deznădăjduite către o soție cam apatică: „Te conjur, faceți presiuni, doar n-o să mă lăsați să mor”! Ziarele-i publică apelurile. Posturile de televiziune îl arată în pelicule filmate chiar de teroriști. Domnul Ash (Michel Lonsdale, bărbat spătos, între două vârste, figură tipică de om care cere palme) imploră guvernul, opinia publică, pe președinte însuși: „Salvați-mă!” Nici un semn. Poliția are jocurile ei, iar soția a început să

facă inventarul obiectelor pornite spre licitație. Banda răpitorilor e formată din băieți și fete cu priviri încruntate, tineri scumpi la vorbă, enigmatici, mai ales pentru că nu fac nimic. Ascultă muzică, desenează caricaturi, pun și scot cătușe, păzesc imobili prada, așteaptă șopocăind sfârșitul tratativelor. Dincolo de zidurile buildingului devenit statul major al unei apropiate crime: orașul, Parisul cu vacarmul său nepăsător. O fată țipă în metrou: un țipăt — SOS. Nimeni nu mișcă. O bătrînă trebuie să fie evacuată dintr-o chichineată; pînă mai ieri la ea locuia un terorist; femeia credea despre el că e un inger. Mai e un vagabond, instrument al unor afaceri sumbre, un tip smintit și orb care orbecăie prin spațiile virane. Mai e un hippy american, la origine biolog. Acum dozește arme. Mai e o jună; ea își zice poetă, are 16 ani și se prostituează ca să plece... în Turcia.

**Niciodată,
niciodată**

(...titlul inițial *Tag der Idioten* de Werner Schroeder — RFG). O fată de familie bună, săturată de onorabilitate și însetată de o iubire nicăieri găsită. Iubitul nu se uită la ea, deși ea face tot ce poate ca să-i atragă atenția: intră în restaurantul unde el ia masa, cere trei cești de cafea, le dă peste cap una după alta, se mînește pe față cu drojdia cafelei și cu batonul de ruj. Ca să se facă remarcată, ajunge chiar să denunțe ca teroristă o necunoscută. Fata e trimisă la azil și filmul plonjează cu voluptate într-un balamuc feminin grotesc și tragic. Tinere cu mințile răătăcite, bătrîne obscene, presupuse mame sfîșîindu-se pentru presupuși prunci furați. O deținută se crede dumnezeu, alta — ducesa de Alba. O nuntă la spitalul de boli nervoase. Cînd ies din biserică, soții sînt preluați de paznici; mirele e dus în pavilionul-bărbăți, mireasa la pavilionul-femei. În cabinetul directoarei, un picior de bărbat tăiat de sub genunchi. Radioul anunță neîncetat alte acțiuni teroriste. În cimitirul azilului, deținutele se încaieră: — asta-i mormîntul meu! ba al meu! O bolnavă se spînzură de gratiile ferestrei, alta vrea să facă amor cu o bătrînă obeză. Doctorița înțelege că fata nu-i nebulă (fata e

Carole Bouquet, din filmul lui Bunuel: **Acest obscur obiect al dorinței...**). Doctorița face totul ca să o determine să fugă din ospiciu. Zadarnic. Fata nu mai vrea să treacă „dincolo”, pentru că dincolo totul o contrariază, o amenință.

Firimituri

(...Smithereens in English, *La dérive* en français de Susan Seideman-SUA). New York, East Side. Depozite feroviare dezafectate, pubele, subsolul unei clădiri transformat în azil de noapte pentru o bandă de cîntăreți rock. O fată sulemenită violent străbate culoarele metroului cu pas de jandarm. Fata are minijupă în pătrățele. Doamna care așteaptă are ochelari cu rame în pătrățele. Fata ezită o singură clipă, apoi se repede, smulge ochelarii de pe nasul doamnei și fuge. Filmul nu are cap și coadă. Cîteva săptămîni din viața unei adolescente hrănită cu reclame, cu bande desenate, cu pop-art, o fată „non-conformistă”, obsedată de biografiile cîntăreților celebri. Și ea vrea să ajungă celebră. Vișul ei: L.A., adică Los Angeles. În așteptarea întîmplării fericite care o va transporta în California, face navetă între un provincial „pur” tocmai sosit din Montana, în rulotă și un chitarist dezabuzat, șantajist, escroc, mitoman. Provincialul o iubește, ghitaristul o alungă, fata bate străzile New York-ului în pas de jandarm. Proprietăreasa neplătită îi aruncă lucrurile în stradă, cumnatul n-o primește în casă, ca să nu-l contamineze soția, un amic interlop o convinge să seducă un client de la Hilton, pentru ca odată suiți toți trei în taxi, personajul sedus să se trezească fără portmoneu, fără ceas și — ca să rîdem — și fără pantaloni. Fata minte, trișează, amenință, își bate rivalele, își croiește drum prin mulțime dînd coate și pumni. Ei și? Ghitaristul a plecat, provincialul și-a vîndut rulota. L.A.-ul, adică Los Angeles-ul, e mereu departe, mereu intangibil.

Plecat fără adresă

(...de Jacqueline Veuve-Elve-

Somajul nu e numai o problemă economică. El este și sursa unei estetici proprii

ția). Acțiunea se petrece într-o închisoare. Deținutul scrie mamei și glasul lui se aude din off. Îi reproșează că a fost o mamă rea, că nu l-a înțeles. Nimeni de altfel — spune el — nu l-a înțeles. A început să fure pentru că era șomer. A început să se drogheze pentru că nu mai putea suporta. Viața e prea dură. Inițial un gram de heroină îl ajungea pentru o săptămînă. Acum pentru șapte zile are nevoie de 55 grame. Închisoarea pare, de fapt, o secție de dezintoxicare a unui spital. Dar omul scrie mereu că se înabûșă. Pe pereți sînt agățate posteruri și fotografii de familie.

Dejunul îi e adus, ca în avioane, pe tăvi cu multe despărțituri: pentru garnitură, pentru salate, pentru desert. Cineva îi trimite în dar o brătară. Bărbatul schimbă mereu maiourile, dezleagă rebursuri, primește jocuri distractive, dar scrie — și glasul lui se aude din off: mă înabûș. Un polițist — toți polițistii par aici niște pastori deghizați — un polițist, zic, îl ajută să-și vadă fiul de cinci ani și ca nu cumva copilul să bănuiască ceva, el, polițistul, se prefăce că-i patronul. Un patron care-l reține pe tata la lucru de luni de zile. Poșta sosește zilnic. Tipul învață engleza prin corespondență, dar scrie mereu că se înabûșă și cînd băiețelul face gafa, îi povestește de un Jean care vine mereu la mama — uite ce mașinuță frumoasă mi-a cumpărat — soarta e pecetluită. Trisul erou se va sinucide în închisoare și pe ecran se va putea citi: Elveția este una din țările cu cel mai mare procent de sinucideri (asta chiar habar n-aveam. Norvegia da. Frigul, frigiditatea. Dar Elveția ceasornicelor, a băncilor, Elveția cu *la vache qui rit*?). În închisori — precizează mai încolo filmul — procentul sinuciderilor e de douăzeci de ori mai ridicat.

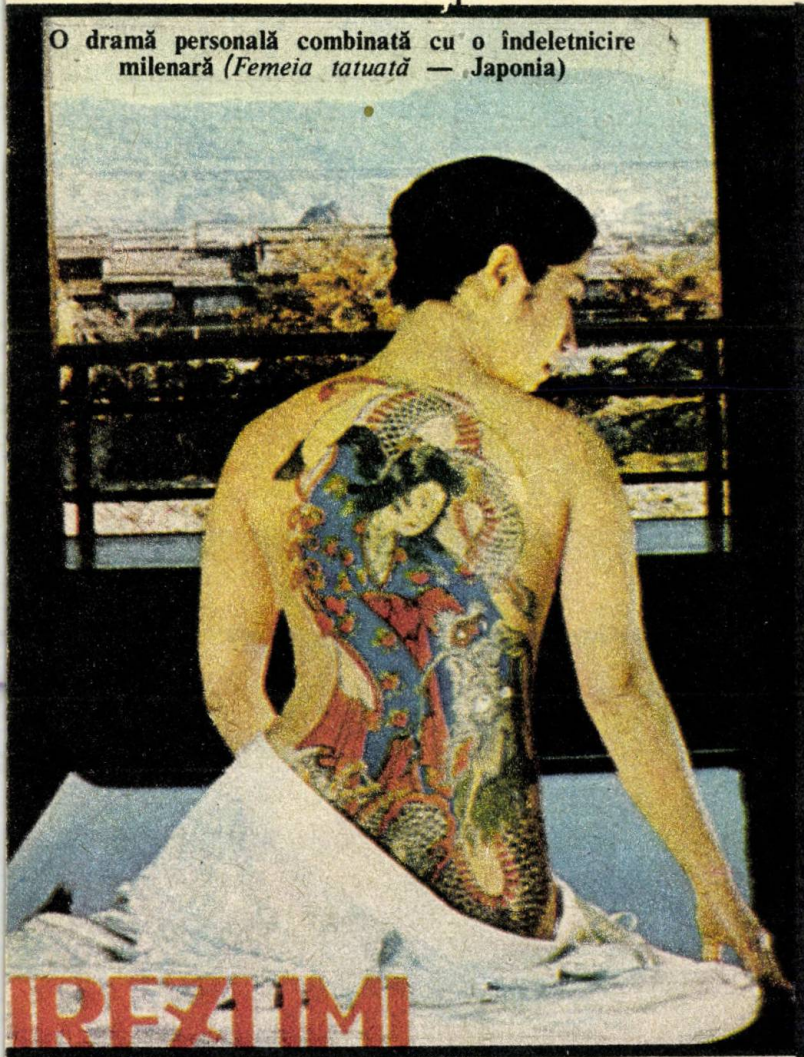
Moda filmelor cu roboți cosmici. Mai cosmică decît tehnica interstelară rămîne, în final, terestra iubire



Sirul exemplelor s-ar putea lungi

Selecția franceză a stîrnit polemici, scandal, ba chiar un adevărat proces, pentru că toate cele trei filme franceze intrate în concurs erau **despre** și **de** marginali.

O dramă personală combinată cu o îndeletnicire milenară (*Femeia tatuată* — Japonia)



Cine ne reprezintă în fața lumii? strigau franțuzii.

Turma junilor cu mitraliere și nasturi de carton din *Blinda anchetă*...

Furnicarul din *Cu toată viteza* de Robert Kramer? Convoiuil patinatorilor pe roțile, ameiți de cursa în cerc, cu urechile astu-

pate de căști, fiindcă nu vor să audă decît ritmul ultimului „tub”, o față zăbăucă, mereu cu o lamă de ras în mînă, un băiat lefter — e bineînțeles șomer —, o pereche care nu dorește decît atît: să ajungă la Chicago și să devină campioană la „Roller-Derby”?

Sau poate „eroii” din *Invitație*

...În '82, la Cannes,
a plouat cu filme despre
așa-numiții marginali.
O modă mizerabilistă? Sau altceva?

la călătorie de Peter del Monte, cei doi gemeni incestuoși: ea ur-latrice rock, cu buzele vopsite în negru „pentru că-i șic, pentru că așa se obține un aer degenerat”, el un instrumentist ratat, dar îndrăgostit patologic de această soră morbidă și cînd sora moare electrocutată, el, fratele, îi așază cadavrul în cutia violoncelului și pornește, în sfîrșit, în călătoria demult rîvnită? Aștia-s urmașii lui Voltaire și ai Jeannei d'Arc? Vai, scuzați, Ioana d'Arc nu putea să aibă urmași. Ea a murit fecioară. Festivalul a părut anul ăsta, într-adevăr,

Potopit de o hoardă bizară

...Ieșită din gurile metroului, din baruri amenajate în pivnițe, din subsoluri, undergroundul la propriu dar și la figurat, căci aproape toți vin de la igrasie, din canale, din beciuri, de sub pămînt, aparțin unei faune subterane, rozătoare de talie mică, guzgani, cîrțițe, *des fauchés*, *des paumés*, *des mômes*, *des mecs*, mărunți traficanți de droguri, artiști ratați, borfași fără spor, derbedei care se înjunghie în W.C.-uri publice, minore predestinate violului, prostituate păguboase, adolescenți retrași cu seringi, ca să-și facă injecția, ciripitori, negustori de carne vie, imigranți pierduți în Sodoma și Gomora, veșnic înșelați, plătitori din oficiu ai vaselor sparte — o lume care colcăie, mai ales noaptea, în cartierele rău famate, terorizate de caizi, complici ai brigăzii de moravuri. De-o parte duba poliției, de cealaltă parte cuțitul boss-ului. În spate — mizeria, în față — neantul.

La o primă vedere, lugubra avalanșă dezgustă. Băiatul ăsta

nu-i normal! Fata asta e ticnită. Junilor āstora — cāci aproape toți sînt tineri — li s-au defectat cromozomii.

Sā inviți atīția interlopi la un party atīt de distins, asta pare sau o farsā sau un act de inconștiență. Veteranii Coastei de Azur se aratā scirbiți: ia mai terminați cu moda asta goșisto-mizerabilistă. Ia mai terminați cu demagogia marginalistă, cu snobismul undergroundului!

Sā fie o modā? Sā fie o demagogie?

**Sā fie
un rafinament
invers?**

Fără īndoială. Cinema-ul este în primul rīnd o afacere și oame-nii de afaceri, chiar cīnd sīnt ti-

neri, sīnt copoi bătrīni. Ei știi încotro bate vīntul, știi ce se poartā, știi ce așteaptā un public în care majoritatea zdrobitoare e alcătuită din tineret, un tineret pendulīnd din ce în ce mai furios pe linia imagināră care desparte legalul de ilegal. Au fost ani în care la Cannes s-a purtat contestația și subdezvolta-re — și ani în care toată lumea murea după transcendent și emanciparea femeii. Cinefilii și femeile însărcinate sīnt pline de toane. Dar toanele astea de unde vin? De unde vin acești copii ai discotecilor și ai delincvenței?

**Vin bineînțeleș
„din viață“**

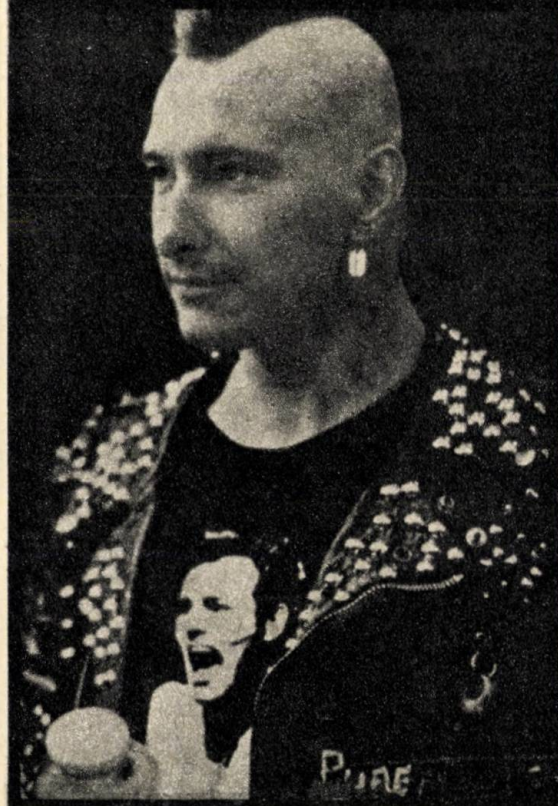
Nu din viața marilor hoteluri,

nu din viața palace-urilor, nu din zonele rezidențiale. Vin de pe marile bulevarde pline de gură-cască, din cartierele sārăce, cu imobile coșcovite, cu scări exterioare, de fier, vin de la oficiile de plasare, din bistrouri sordide, vin de la bazaruri unde cumpāră pe mai nimic uniforme ieșite din uz și insigne interzise; vin de la un amic care i-a ras capul — frizerul costă prea scump — sau i-a vopsit părul tuns gen mistreț: jumătatea stīngă — violetă, jumătatea dreaptă — prăzuliie. La Londra vin mai ales din Southall, o suburbie locuită de pakistanezi (acolo îi bat sistematic pe „veneticii tuciurii“); sau vin de la „Lyceum“ unde urlă grupul Killing Joke, iar ei, spectatorii, vociferează, saltă, se împing, sparg tot ce le cade sub mīnă.

Cīnd se lovesc de ei pe marile artere — și cīnd nu se lovesc? — trecătorii îi consideră la grāmādă

Așa cum aratā un punk în viață...

**...și așa cum apar punks-ii
īntr-un film cu Ringo Starr,
Barbara Bach și Paul McCartney**



și le spun tuturor punks. Punks-ii (bluzon de piele, belciug în nas, iacăt de gît, reverele pline de insigne, pielea tatuată cu diferite desene și, neapărat, cu vorbele „Sid vicious”, Sid vicious fiind dumnezeul grupului, cel care le-a strigat pentru prima oară: distrugeți!), punks-ii, zic, sînt numai unul — și nu cel mai agresiv — din cele vreo șase-șapte triburi ale unui tineret „care îndură criza economică așteptînd al treilea război mondial”. Punks-ii vor să bage spaima în establishment, dar nu trec la fapte. Ideea lor e că trecutul e mort și că viitorul nu există. No future! Tineri, foarte tineri, la început respinși de orice loc de muncă, pe urmă obișnuiți cu farnientele, ei spun că vor să trăiască puțin și intens. Familia nu reprezintă pentru ei nici o atracție. E firesc, fiindcă ei mai mulți provin din familii infernale.

Mai duri decît punks-ii

...sînt skinheads-ii, cum am zice noi: capetele rase. Băieților (dar și fetelor, căci și ele se rad în cap și odată cu ele și cîteva actrițe celebre) le plac: rockul cîntat cu torsul nud și violența. Capetele rase au apărut, de altfel, prin '68—'69, în același timp cu hippies-ii, ca o reacție împotriva acelor tineri pietoși mult prea indulgenți, mult prea apatici, mult prea „intelectuali”, prea „cosmopoliți”, proveniți din medii, în general, avute. Skinheads-ii detestă cultura, feminismul și pe imigranți. Ei se declară „sută la sută proletari și englezi”. Dar ce contează ce declară niște creaturi care nu dau doi bani pe idee și care pot fi înîlnite la fel de ușor în zona grupărilor neo-naziste sau ca armată de rezervă a anarhiei gosiste. Cei mai mulți sînt ex-lucrători necalificați, manutanționiери, gunoieri. În 1976, cînd criza economică s-a înțîțit, cînd valul de șomaj a crescut, ei și-au arătat colții strigînd hippiesilor: ia mai terminați cu figurile voastre de ingerași, ia mai terminați cu pacifismul. Nu vedeți că ne-nhață? Hippies-ii nu prea vedeau. Cum spunem, ei veneau din medii care, cel puțin la ora aceea, păreau la adăpost de grija zilei de mîine. Capetele rase nu erau la adăpost! Melodia

lor preferată era, la un moment dat, „Two million voices”, pentru că numărul șomerilor era atunci două milioane. Dar azi, ca să ne limităm la exemplul englezesc, cifra s-a ridicat la peste trei milioane. Trei milioane înseamnă 40% din populația activă a cartierelor mîrginașe.

Cum, de unde vin marginalii?

Marginalii vin de la margine. Acolo gura șomajului mușcă adînc și cu poftă. Oameni activi sînt transformați în paraziți cu dreptul la subzistență asigurat — dar parazitismul nu înseamnă moarte biologică. Parazitismul este sursa unei alte morale și a unei alte estetici. Neputința nu se consolează întotdeauna cu LSD și cu alte paradisuri artificiale. Ea are nevoie și de răzbunare. Cum te poți răzbuna cînd de o parte e duba poliției, de cealaltă parte cuțitul bossului, în spate mizeria, în față neantul? Acești tineri nu posedă decît propriul lor trup. Pe el, pe corpul lor, își exersează în primul rînd provocarea. Îl tatuează, îl exhibă, îl maltratează. Scandalizarea unei lumi nepăsătoare este o revanșă derizorie — dar e totuși o revanșă. Toți acei domni cu meloane, cu umbrele, cu serviete țin la onorabilitatea lor — jos cu onorabilitatea! Establishment-ul e amator de frumos și de aseptic — trăiască deci uritul, păurul violet, belciugul în nas, trăiască jegul, cocina! Sigur că toți acești nenorocoși, lăsați pe-afară, la margine, ar vrea să distrugă societatea care i-a scos din joc. Neputînd-o distruge pe ea, se distrug pe ei. Se distrug cu ce pot. Cu stupefianțe, cu furia oarbă care nu e decît o altă față a apatiei.

Cum să cred că ploaia de filme despre așa-numiții marginali e de neînțeles. Că a căzut din senin sau din perversitatea unor selecționeri care, spre ziuă, sătui de caviar și de lume bună, ar fi strigat așa, deodată: „ia s-o facem lată! la mai dați drumul și la lumpeni!”?

Cînd o iei razna...

Unul dintre puținele filme „de public” prezentate anul acesta la Cannes a fost **Shoot the moon**. Francezii l-au numit **L'usure du temps**, căci e vorba de ezoriaune sentimentelor într-o familie formată cu cincisprezece ani în urmă. Între timp El a devenit un scriitor reputat. Ea a rămas acasă să crească înfi o fată, apoi încă una, apoi încă una, apoi pe a patra. El scrie cărți de succes. Ea crește fetițele. Soții se iubesc, dar apare ceva nisipos. Comedia socială continuă însă să se joace după regulile stabilitelor de sistem. La ceremonia decernării premiului, la tribună, soțul sărbătorit dar infidel, dedică înalta distincție: „soției mele care are cea mai grea meserie din lume: soție de scriitor”.

Shoot the moon! În slang expresia ar însemna **să o iei razna**, să o tulești, să-ți faci valiza cînd nimeni nu te vede.

Bărbatul „o tulește” într-adevăr, dar valiza și-o face pe față, de fapt i-o face ea, soția, căci ea a înțeles chiar din seara în care îi dedica premiul că altă soluție — cel puțin deocamdată — nu mai există.

Ne aflăm deci în fața unui film din categoria **Kramer contra Kramer**: destrămarea cuplului, răspunderea față de copii, drama copilului obligat să aleagă între tată și mamă, emanciparea femeii care înțelege, în sfîrșit, că a fi nevastă și mamă nu-i o meserie, că menajerele după un număr de ani inspiră milă soților, iar copiii lor cresc aripile, zboară. Și-atunci ce-au făcut ele cu viața lor?

Filmul pornește deci de la o tematică foarte aproape de inima publicului american și nimic mai în spiritul cinematografiei hollywoodiene decît ca, după ce a deschis o linie nouă și a pus în funcție o locomotivă, să înceapă să-i ataceze cît mai multe vagoane. Așa s-a întîmplat cu **Războiul stelelor** urmat de o puzderie de războaie cosmice, cu rachete și cu roboți sentimentali. **Superman**-ul a dat naștere la o epidemie de producții din lumea



Diana Keaton într-un rol de soție trădată și neemancipată, dar mamă fericită (Să o iei razna de Alan Parker)

extratereștrilor. **Kramer...** i-a înțors pe cinești cu fața la infinitul mic. El a revelat că cele mai simple ființe pămîntene sînt mai greu de cunoscut decît cele mai complicate nave interastrale.

Alan Parker, căci el este regizorul, regizor de origine engleză care a ales un protagonist englez, pe celebrul Albert Finney („I-am ales pe Finney — zice el undeva — nu ca să profit de triumful carierei lui, nu ca să amintesc lumii de **Tom Jones**, ci ca să am lîngă mine un compatriot. Ca să mă simt mai puțin singur”), Alan Parker, zic, a înțeles că sarea unui asemenea film sînt copiii și cele patru năpîstoace ocupă un spațiu larg, atît de larg încît, la un moment dat, vedeta feminină, mama, celebra, frumoasa, scripitoarea Diane Keaton, riscă să fie pusă în umbră de odraslele ei din film. De aici, de la aceste patru fețe, trei dintre ele la vîrsta nebuniilor puștești, dar cea de-a patra, cea mai mare, intrată în adolescență, o adolescență care vede și judecă și pedepsește nu fără cruzime cînd pe mamă, cînd pe tată, de la copii, spun, vine tot hazul filmului și o bună parte din farmecul lui. Intrat pe mîna copiilor,

tatăl propriu-zis, devenit tată de duminică, este epuizat de cîte ori trebuie să înțîlnească pe toate patru copilețele deodată. Nu știe să le stăpînească, se fisticțește — ca și domnul Kramer — în fața

Romantism familiar din seria deschisă de „Kramer contra Kramer”

unor situații, pentru el, inedite și nu se poate dumi cum, ani de-a rîndul, o femeie, mama lor, soția lui, a putut să le țină piept.

Scenaristul filmului poartă un nume care ar putea să nu vă spună nimic, dar dacă am să vă amintesc că Bo Goldman a scris scenariul pentru **Zbor deasupra unui cuib de cucu**, o să bănuți

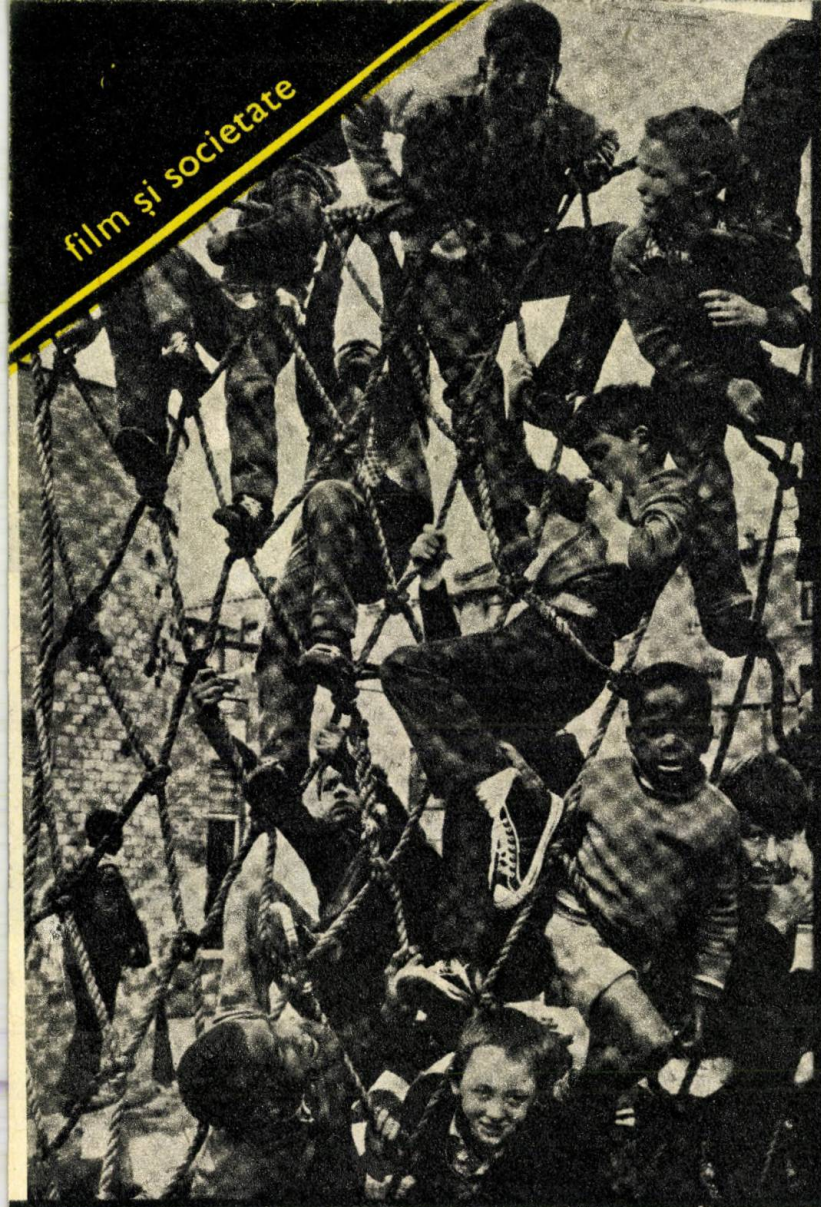
că acest **Shoot the moon** nu este o simplă variație pe tema lui **Kramer contra Kramer**.

După cincispezece ani, un tată își părăsește soția și fețele. Pleacă să-și scrie cărțile în altă parte. Soția învață să meargă pe picioarele proprii și fețele continuă să se facă mari și fără el. Dar el, tocmai el, cel care a plecat — nu suportă să le vadă înfloritoare, „în afara lui”. El dorește o despărțire civilizată, dar tot el simte că nu mai poate să suporte conveniențele. Intră cu mașina în ghirlandele unui party hotărît în afara lui, risipește musafirii, alungă un presupus rival. Ca orice producție modernă, filmul nu se termină printr-o împăcare, ci într-o stare de reflecție asupra singurătății în cuplu, asupra decalajului dintre universul feminin și universul masculin, dar mai ales cu reflecții asupra familiei americane, văzută ca un adăpost antiatomic în marele război de dezagregare sentimentală.

Războiul stelelor a deschis seria romantismului astral.

Filmul la care ne-am referit face parte din altă serie. Seria romantismului familial.

Ecaterina OPROIU



Emigranții, alți marginali

În decursul îndelungatei sale istorii, omenirea a cunoscut emigrația — care — ca și migrația unor popoare întregi — s-a produs din necesități economice. Explicabilă, în secolele precedente, prin starea de înăpoiere, prin persecuțiile rasiale, politice și religioase, ea a devenit în epoca emancipării popoarelor o formă de sclavaj modern. Folosind „publicity”-ul, ex-

plोटând dificultăți temporare, incitând la călătorii turistice fără întoarcere, supralicitudinea oferta, business-ul internațional răspindește — fără a cere plata imediată — un drog sub formă de iluzii, pentru cei dornici să vizeze cu ochii deschiși la o viață lipsită de griji. Apoi, vin cătușele.

Perenitatea, dar și consecințele zguduitoare ale fenomenului au des-

chis artei realiste o arie de investigație a condiției umane atît pe plan social cît și în destinul convulsionat al celor gata să accepte, fără matură chibzuință, saltul în necunoscut. Artă universală a ecranului abia trecute de două decenii cînd s-a înfățișat publicului cu filmul:

Emigrantul

...care, ce e drept, avea doar două bobine. Dar cartea sa de vizită dădea același nume, pentru scenarist, realizator și interpret: Chaplin. Moment de reper, deci, nu numai în istoria filmului ci în cota de valoare artistică a înfrunghierii temei. Cel dintîi portret al omului ce se abandonează soartei călăuzită de o fată morgana — deopotrivă răscolitor și caustic — s-a realizat prin omulețul care avea să dea chip multor nefericiri ale vieții moderne. Prins în balansul dintre vicisitudini și speranțe, dintre miraj și adevărul implacabil al existenței în țara „sanselor egale”, dintre elan și eșec, Charlot își înfățișează pilduitor „norocul” său în Lumea Nouă, puțina de a-și plăti masa cu o monedă lăsată drept bacșis într-o farfurie.

Neîndoielnic, una dintre cele mai vindicative satire, dar și „una dintre peliculele cele mai desăvîrșite din acea epocă” (Pierre Leprohon), filmul **Emigrantul** a ocazionat remarci defavorabile pentru întreaga creație a lui Chaplin. Comentîndu-l pe Charlot, Georges Sadoul considera că „nu s-a observat îndeajuns că personajul Charlot este mai puțin vagabondul — cu care este indiferent de obicei — cît emigrantul recent debarcat din Anglia, din Irlanda sau din Europa Centrală, care trebuie să facă toate meseriile... Pentru că șomajul în Statele Unite lovește în primul rînd pe emigranții recentii, azvîrliți împreună cu negrii pe cea din urmă treaptă a vieții sociale. De multe ori ei se culcă în stradă, dar visează un cămin și o dragoste... Plecăriile lui (Charlot — n.n.) nu sînt evadări și sfîrșit în sine (ca la René Clair) ci începuturi de noi căutări de fericire și de lucru, după încheierea unei aventuri nefericite”.

Prin coincidență, filmul în care a avut-o ca parteneră pe neuitata Edna Purviance, s-a înfățișat publicului chiar în anul 1917, cu cîteva luni înainte ca o revoluție fără precedent în istorie să arate omenirii nu numai cauzele care-l fac pe unii oameni să-și caute fericirea aiurea, ci și că aceasta nu se găsește pe drumul pavat cu himere al exilului, ci într-o lume cu adevărat nouă, zidită în țara și în casa fiecăruia.

**Go West! sau între
supraviețuirea
fizică și cea morală**

Un buchet de premii — „Scoica de aur” la San Sebastian, FIPRESCI la același festival, iar în cele din urmă, Oscar-ul — încununa, în 1964, o operă de autor cu evidente ecouri au-

tobiografice: „America, America”, de Elia Kazan. Prin odiseea tinărului grec Stavros Topouzoglu, plecat, dintr-un sat trecut prin foc și sabie de către turci, spre noul „pământ al făgăduinței” care nu-și clădise încă zgirile norii, cineastul (el însuși emigrant din Constantinopol) efectuează o temeinică analiză în epocă a cauzelor emigrației. Revolta împotriva unei lumi în care domnea nedreptatea, intoleranța religioasă și aspirarea națională, mizeria materială și înăpoierea spirituală, îl determină pe Stavros să-și înfăptuiască „marele său plan”: gîndul de a ajunge în America.

Cu o amplitudine românească, de factură clasică, Elia Kazan descrie tribulațiile emigrantului. Maturizarea lui Stavros este jalonată de întîmplări pe care cineastul le tratează cu un realism aspru ce dă relief cruzimii morale a epocii. Desigur, eroul își riscă și viața pentru țelul său. Dar, reușind să-și salveze, să supraviețuiască fizic, cum se va înfățișa geografia lui morală în ziua împlinirii visului? Drumul deznădăcinării capătă în film sensul unei acumulări de concesii, de compromisuri, de renunțări. Mai mult chiar. În om se trezește fiara: jefuit, Stavros îl ucide pe escrocul în ghearele căruia căzuse la un moment dat. De la umilință și pînă la crimă, totul poate fi justificat de omul care a ales o astfel de cale. Prețul moral este cu mult prea mare față de ceea ce s-ar putea numi cu îngăduință: reușită. Lipsa de omenie, caracteristică unei lumi a egoismului zoologic, așează supraviețuirea fizică deasupra celei morale. Acesta este și înțelesul operei lui Elia Kazan, care îndeamnă spectatorul la o stăruitoare meditație.

Ce au devenit frații mei în emigrație?

se întreba Chateaubriand. Părsind deocamdată urmărirea temei, să încercăm a răspunde pateticei interogații a poetului francez, prin destinul unor creatori de filme. Căci, istoria celei de-a șaptea arte are destule exemple. Să nu uităm, în primul rînd, că pînă și acei „emigranți reușiți” au fost siliți să-și irosească tineretea ca



Efortul de a se simți ca acasă
(Trecătoarele iubiri de Malvina Urșianu)

**Chiar de la
începuturile ei
arta cinematografică
a oferit
portretul omului
care
se abandonează
soartei**

**Emigrantul
lui Chaplin
a devenit astfel
un reper al
istoriei filmului**

maturători sau mașiniști în studiouri, schimbîndu-și periodic meseria, locul de muncă și chiar numele, înainte de a ajunge cinești. Unul din cei mai mari și autentici creatori de comedie americană, Frank Capra, emigrant italian, regizor care a dirijat pe platouri interpreți străluciți ca Spencer Tracy, Bette Davis, Glenn Ford, Katharine Hepburn, James Stewart, Frank Sinatra și alții, și-a consumat ani din viață ca fotograf de platou, gagman și monteur pînă să poată face un film.

Emigrant austriac, Fred Zinnemann, creatorul unor opere de referință ca westernul *La amiază* sau portretul cinematografic *Un om pentru eternitate*, și-a început activitatea prin a fi simplu cameraman, realizînd filmele sale de prestigiu către 50 de ani.

Și mai grăitor este, desigur, destul în cea de-a șaptea artă al unui prolific cineast de origine germană: Robert Siodmak. Creator polyvalent, actor și regizor, el a debutat în 1929, ajungînd să realizeze, îndeosebi după cel de-al doilea război mondial, cel puțin un film pe an. Făcînd mai întîi filme în țara sa de baștină, el și-a continuat activitatea de regizor — în condițiile știute ale perioadei antebelice — în Franța, și apoi în Statele Unite. Dorința sa de a se acomoda rapid temelor și modalităților de expresie favorite Hollywood-ului i-au marcat creația, care a devenit tot mai inegală. Astăzi, după atîtea filme comerciale sau superproducții internaționale pe care le-au făcut, istoricii de film citează — și nu fără teamei — tot un film german: *SS lovește noaptea*, inspirat de realitățile politice și umane din țara sa și, totodată, interpretat de valoroși actori germani. Un caz similar, evident nu ideatic, este Costa Gavras, emigrant grec care s-a realizat ca regizor în Franța — unde a și studiat — creînd însă acel model de film politic modern cu *Z* (1968) operă inspirată de un eveniment real din viața politică a Greciei postbelice (cazul deputatului liberal Lambrakis, luptător pentru democrație și pace, lichidat de regimul colonelilor). Aceasta, chiar dacă, în ultimele sale interviuri, Gavras se socotește un creator autentic francez...



Un drum pavat
cu iluzii: exilul
(Emigrantul
lui Charles Chaplin)



**Distanța dintre miraj
și realitate
(Ioana Pavelescu în *Rătăcire*)**

Oricât de mare ar fi prin opera, un cineast este nu numai un creator, ci și un caracter ce se reflectă în artă. În această privință biografia ne pot furniza mai multe elemente pentru a cunoaște și aprecia efectul traumatizant al dezrădăcinării asupra talentului care nu se acomodează, care se ofilește într-un mediu străin, care și epuizează forțele nu în opere noi și originale ci în lupta cu stresul și insomnia. Merită să reținem, de pildă, ce scrie Ch. Viviani, pe temeiul unei bogate informații, despre reputatul Michael Curtiz, care a lăsat ecranului o zestre de filme în cele mai diferite genuri din care merită să amintim cel puțin două: **Căpitanul Blood** cu Errol

Flynn și **Casablanca**, cu Ingrid Bergman și Humphrey Bogart. Dar mai întâi să amintim că, plecând din Budapesta, spre Viena, unde a realizat filme multe, maghiarul Mihaly Kertesz a mai zăbovit în Germania, Franța și Anglia, stabilindu-se în cele din urmă la Hollywood unde și-a schimbat și numele în Curtiz. „Cine este la urma urmelor Michael Curtiz? — Se întreabă Viviani. Acest om plecat în peregrinare dintr-o țară în alta, dintr-un continent în altul, acest om fără prieteni, era poate un solitar și un înăcrit care și ascundea însingurarea și amărăciunea în spatele unei aroganțe de fațadă. În esență, în decursul întregii sale cariere, el a fost un exilat, un dezrădăcinat. Filmele sale, chiar și cele mai destinate, gravitează în jurul ideii de amintire sau de trecut și în frustrare a ființei umane în prezent... Cu toate că a reușit în Statele Unite, Curtiz rămâne prizonierul universului central-european, cu jocurile sale de umbre și lumini, cu personajele sale diforme și desfigurate, cu femeile fatale, cu geniile nebune sau ale răului, cu îndrăgostiții săi. Puțin interesează scenariul ce l-a fost încredințat, căci Curtiz îi imprimă fără efort obsesiile sale și universul său”.

Pecetea acelei rupturi tragice cu tot ceea ce-i dă unei ființe omenestă identitatea spirituală, o patrie a gândului și a felului de a simți, nu se poate șterge în răstimpul unei vieți, lăsând astfel — cum o arată și cazul Curtiz — să singereze conștiința, deformând caracterul și trăgându-se chiar și în stilul creației artistice.

Iluzii spulberate de un mediu ostil

Cum, în secolul al XIX-lea, mai era cu puțință ca — la distanță de o generație — europeanul de rînd, alungat de-acasă de foamete, persecuții sau nereușită, să-și poată încheia totuși

o gospodărie dincolo de ocean, s-a ambiționat s-o înfățișeze pe ecran rezorului suedez Jan Troell în două filme-fluviu: **Emigranții** (1972) și **Tara cea nouă** (1973). Veritabilă saga a unei familii de oameni harnici dar săraci, această ecranizare de anvergură a romanului lui Vilhelm Moberg urmărește drumul fără întoarcere al celor plecați în prima jumătate a secolului trecut din nordul Europei și stabiliți în Minnesota.

Primul dintre cele două — **Emigranții**, prezentat și la noi, dezvoltează amplitudine condiția precară a unui tânăr cuplu, rolurile fiind încredințate excelenților artiști Max Von Sydow și Liv Ullmann. Montajul lent, cu planuri extrem de lungi, subliniază intenția de a cerceta cu minuție faptele și resorturile vieții diurne. Implicit, este pusă în valoare astfel interpretarea actorilor până în cele mai discrete manifestări de mimică și fizionomie. Capătă în-deosebi pondere chipul tinerei soții prin jocul de o mare încălcătură emoțională al lui Liv Ullmann. Evenimentele dramatice de pe vasul cu care călătoresc spre America sînt înfățișate cu un tragism cvasi documentar. Ele vin să ilustreze mărturiile autentice ale emigranților despre îngheșiala, promiscuitatea, epuizarea, spaima de contaminare de la bolnavii aflați la bord, tensiunea nervoasă provocată de crizele de isterie ale celor ce-și pierdeau cumpătul sau de nopțile veghe la căpățiul rudelor muribunde. Închindu-se optimist, prin cele dintîi eforturi de a-și ridica un adăpost și a-și clădi prin muncă o viață prosperă, filmul **Emigranții** este, neîndoielnic, cu mult mai realist decît **Tara cea nouă**.

Ceea ce pentru Jan Troell a fost un examen de stil pe o temă „de epocă”, ciștigat dealtfel, strălucit și încununat cu premiile, pentru cineastii pasionați de actualitatea temei a devenit un puternic filon tocmai prin denunțul perfid pînă la capăt al acestui import de brațe de muncă, la preț de sold.

Un evantai de genuri — de la drama psihologică la pamfletul social — de la filmul polițist la comedia de moravuri — a ținut în atenția publicului cu o perseverență remarcabilă, mai ales în ultimele două decenii figura răvășită, dezecilibrată, mereu perplexă, în fața necunoscutului pe care și l-a dorit, a emigrantului. Alunecarea sa tot mai jos, pe treptele scărilor sociale, relevă pe ecran nu numai imposibilitatea fabricării de milioane din plimbăreții prin lume, ci și faptul că ei devin inevitabil caractere lipsite de caracter.

Marile cinematografii au identificat chipul emigrantului contemporan printre cei marginalizați de o societate care amăgește și apoi stoarce profituri din victimele ei. Charles, interpretat de Aznavour, în filmul **Șoarecele din America** de Jan Gabriel Albicocco, este un colecționar obsinat de dezamăgiri care, în pofida unui trecător noroc și a labilității, ajunge în pragul sfîrșitului, la o mină de cupru din Anzii Cordilieri. Soluția: să strîngă bani ca să se întoarcă în Franța natală, Giuseppe (Alberto Sordi) din **Frumos, onest, emigrant**, în Australia de Luigi Zampa, este deja resemnat cu eșecul material, dar caută în schimb o tot atît de iluzorie fericire conjugală în căsătoria cu Car-

Marea artă în slujba marilor probleme sociale (Liv Ullmann și Max von Sydow în *Emigranții* lui Troell)



**Prejudecățile sfîrșesc
prin a sufoca sentimentele
(serialul *Dragoste și ură*)**

mela (Claudia Cardinale), o italiancă dispusă să emigreze pentru... a scăpa de proxenetul care-l comercializa farmecele și darurile tinereții. Popi, portoricianul din Harlem (Allan Arkin), din filmul **Copiii și marea**, în regia lui Arthur Hiller, încearcă să-și depășească condiția mizeră, obligîndu-și copiii să simuleze sosirea lor pe mare în chip de... refugiați cubanezi, pentru a putea fi subvenționați din fondurile propagandei anticomuniste. Napoletanul Peppino (Adriano Celentano) din filmul **Emigrantul de Pasquale** Festa Campanile, e silit să devină la New York omul de încredere al unui șef de bandă care era chiar ucigașul tatălui său. În fine ca să încheiem suita destinelor prăbușite, să-l mai amintim și pe Matsoukas, grecul lipsit de ocupație stabilită din filmul lui Daniel Mann **Chemarea pămîntului natal**, rol ce-l prilejulește lui Anthony Quinn exprimarea unor legături de nedesfăcut în obsedanta idee a eroului că revederea pămîntului natal îi va scăpa copilul de o suferință incurabilă.

Suita personajelor din filmele postbelice despre emigrantul postbelic, fixează trăsături caracteristice raporturilor pe care noul venit încearcă să le stabilească cu mediul care nu-l mai adoptă — ca în epoca „goanei de aur” și „cuceririi” vestului — ce-i macină iluziile și-l manipulează convingerile, prinzîndu-i tot mai strîns în angrenajul uriașei escrocherii.

Cinești în ofensivă

Destrămarea mitului „emigrantului cu șanse” a trezit și interesul realizatorilor din cinematografiile mai tinere. Încă din 1956, cineastul libanez G. Nasser a adus pe ecran în filmul intitulat **Spre necunoscut**, drama unui țăran care și-a părăsit familia pentru a se îmbogăți dincolo de ocean, dar s-a reîntors tot atît de sărac.

O revenire periodică asupra temei se observă de mai mulți ani în cinematografia mexicană, ea fiind pe deplin întemeiată de trecerea la exploatarea organizată a minii de lucru din această țară în S.U.A., unde angajarea cu minimum de retribuție a celor care sînt trecuți granița clandestin, se bazează pe lipsa oricărui contact sau a răspunderii de asigurări sociale, din partea patronilor. Filme ca **Rădăcini** (1976) de Jesus Salvador Trevino și **Miraj** (1981) de George Darnell, își datorează un dramatism de substanță tocmai fidelității cineștilor față de o realitate abil ascunsă, îndeosebi tinerilor. Elementul nou, dinamic, optimist al unor cinești în curs de afirmare chiar prin creații polemice, este alternativa perspectivei susținută cu spirit partizan: fie lupta solidară pentru cucerirea drepturilor refuzate de cei care-i ademinesc, fie mai cuînd întoarcerea.

O tendință similară se manifestă în cinematografiile europene printre care și cea românească, prezentă în această arie tematică prin filmele **Rătăcirile și Trecătoarele iubirii**. Un cineast care, în 1967 era coscenaristul regizorului francez Christian Chailongle la filmul **Saltul** dedicat emigrației clandestine a protughezilor în

Franța, a realizat el însuși un emoționant portret al fetei din țara sa, care emigrează la Paris în (**Spaniole la Paris**).

Dar, nu mai puțin documentarul îi tentează pe cinești pentru a explora acest „scandal al secolului” care destramă atît viața unor comunități naționale cit și a indivizilor deveniți străini într-o țară ce-și păstrează bogăția și profesiunile curate pentru ai săi. În repertoriul celei de-a XXX-a ediții a Festivalului internațional de la Mannheim (1981) s-au remarcat două documentare de lungmetraj: **Drumul sudului**, un percutant film-anchetă aparținînd olandezului Johan van der Keuken — subiectul evoca împrejurările reale ale ratării unui tânăr muncitor marocan la Paris, accidentat în timpul muncii; **Al doilea început**, în regia elvețianului Remo Legnazzi, merge pe urmele unor emigranți din provincia Ticino, stabiliți în secolul trecut în California. Cineastul dezvăluie fără reticență și cu o satiră amară că cei ce au reușit să devină fermieri, au încă propriile lor dezamăgiri și necazuri, continuă să refuze o completă asimilare, dar în schimb beneficiază din plin de „dreptul”, dobîndit în

aceste decenii de izolare de propria lor țară, acela de a exploata mina de lucru ieftină a emigranților care trec clandestin granița din Mexic...

Un anume primat al subiectului asupra stilului se remarcă atît în filmul artistic cit și în cel documentar. Cinești preferă să nu abuzeze de pitorescul decăderii sau de melodrama ei. Ceea ce un critic denumea „neutralitatea expresiei” cinematografice nu se referă, desigur, la obiectivarea regiei ci la o deliberată eliminare a efectelor de stil în favoarea adevărului rostit simplu și cit mai direct de pe ecran.

Departate de a fi complet, dosarul emigrației adună pe ecran noi piese ce prind în lumină noi aspecte și factori de influențare, ale fenomenului. Este, în fond, nu doar expresia unui impact al realității imediate asupra filmului, ci și a conștiinței în acțiune, a răspunderii de care dau dovadă cineștii în fața gravelor probleme ale lumii în care trăim.

Eugen ATANASIU

Stop cadru pe filme sci-fi

Metropolis

Germania, 1926

r: Fritz Lang

cu: Brigitte Helm, Alfred Abel, Gustav Fröhlich

Pe un scenariu de o naivitate ideologică de-a dreptul înduioșătoare (o lume a viitorului în care sclavii sfirșesc prin a-și da mâna cu stăpînii), un film memorabil pentru frumusețea sa plastică. Scenografia sa nu a putut fi egalată nici astăzi. Atenție: robotul este malefic, menit să semene diversiune.

Războiul lumilor

(The War of the Worlds)

S.U.A., 1953

r: Byron Haskin. După romanul lui H.G. Wells

cu: Gene Barry, Ann Robinson

O poveste cu „ce-ar fi dacă într-o bună zi Pămîntul ar fi atacat de marțieni” și „cum am putea să-i biruim”. Întimplător, marțienii nu rezistă în fața... microbilor din atmosfera terestră. Pentru data la care a fost realizat, efecte vizuale remarcabile; unele din ele ar satisface și publicul de azi.

Planeta interzisă

(Forbidden Planet)

S.U.A., 1955

r: Fred McLeod Willcox. Ecranizare

cu: Walter Pidgeon

După ce a studiat ani de zile o planetă a cărei populație a pierit în urma unui cataclism, dr. Morbius refuză să se mai întoarcă pe Pămînt. Gîndurile sale rele la adresa echipajului venit să îl însoțească se materializează sub forma unui monstru ucigaș. Memorabil pentru originalitatea ideii de bază cît și pentru introducerea lui Robby, robotul simpatic și umanizat.

Invazia hoților de trupuri

(Invasion of

the Body Snatchers)

S.U.A. - 1956 - în regia lui Don Siegel;

1978 (remake) - în regia lui Philip Kaufman

Indiferent că este agreată sau nu, ideea însinuării unor ființe extraterestre în trupurile oamenilor, transformîndu-le în forme fizice lipsite de sentimente umane, este suficient de tulburătoare, și - mai ales - reprezentativă pentru linia xenofobă a gîndirii sci-fi.

Dr. Strangelove

Marea Britanie, 1963

r: Stanley Kubrick

cu: Peter Sellers, George C. Scott, Sterling Hayden

Comedie scrișnită, satirizînd psihoză războinică, paranoia celor ce pot declanșa lansarea unei bombe atomice, dar și ideologia fascistă al cărei jalnic reprezentant este doctorul Strangelove.

(Continuare în pag. 122)

Spre viitor...



film și societate

Că dintotdeauna omul s-a gîndit la viitor - al său, al colectivității sale, al lumii întregi - e desigur un truism. Că dintotdeauna viitorul a stîrnit temeri, izvorîte din neputința omului de a-l descifra - iată un al doilea truism. Sigur, neputința aceasta e relativă, cunoștințele acumulate de omenire permit elaborarea de anticipații ce creează o imagine, fie ea schematică sau vagă, a lucrurilor ce vor fi. Dar pe măsură ce sfera cunoașterii crește, cu atît sporește pentru noi amploarea celor necunoscute încă, fapt atît de plastic exprimat de Hegel prin metafora balonului.

Dintotdeauna (al treilea, și sper ultimul truism) omul a luptat împotriva spaimelor sale conjurîndu-le. Prin reprezentări grafice pe pereții peșterilor, apoi prin cuvinte și combinații de cuvinte în cadrul unor ritualuri.

Literatura și filmul de anticipație nu sînt decît forme moderne ale actului conjurării. Dar cum împotriva friicii și neliniștii omul folosește și risul, minunată exclusivitate a omenescului, era firesc să apară și cărți, ca și filme de

Oricît de „sombu”
ar imagina
cineaștii viitorul,
cauza îngrijorării
trebuie căutată
pînă la urmă
tot în prezent

gen scrise în registrul comic. Acestea sînt, ce-i drept, mai puține - față de anticipația cinematografică sau literară „gravă”. Reușitele și eșecurile se împart însă în proporție directă înăuntrul fiecărei categorii.

În fond, cînd spunem „necunoscut” - la ce ne referim? Există un necu-

... cu 24 de fotografame pe secundă



cruri sau ființe necunoscute, ce deschid — sau urcă, pe Pământ. (Ea, El, Obiectul sint asemenea „personaje”). Mai rar adepți ai luptei deschise cu forțele militare terestre (**Războiul lumilor**) acești „invadatori” preferă forme de cotoipire mult mai viclene și greu detectabile (norșori, gelatine, praf), punind stăpânire, dacă este nevoie, chiar pe ființa fizică a omului. Dealtfel pământeanul însuși poate deveni fără știrea sa vehiculul transportor de neprieteni „luați” din spațiul cosmic (**Experimentul lui Quatermass, Allén**). În fine ca și cum lista de neplăceri posibile nu ar fi destul de amplă, se mai adaugă aici și cataclisme — la scară planetară sau cosmică — ce ne-ar putea oricând distruge (**Cind se ciocnesc lumile**). Evident, nici artistul nu scapă neatinș de obsesia sfârșitului lumii!

În fața unor asemenea versiuni ale viitorului, scriitorii-scenariști imaginează totuși soluții. În extremis. Remarcăți că salvarea nu ar fi posibilă fără personaje inteligente, invincibile pe plan profesional și nu în ultimul rând, capabile de sacrificii. Călătoriile imaginare în registru comic apar încă (nu!) un joc de cuvinte) de la primii pași ai cinematografului: 1898, 1899, 1900. Dar comedii sau parodii pe această temă sînt pînă astăzi foarte puține și în genere fără însemnătate (un **Costică și Mitică pe planeta Marte**, de exemplu). Mai degrabă reținem scene de haz dispartate din „basmele” comice (**Barbarella, Războiul stelelor**). O singură comedie de calitate văzută pînă acum la capitolul voiaje-invazii: ea se intitulează **Omicron**, cu numele agentului secret al unei civilizații extraterestre, care, pentru a culege date despre omenire, s-a culbărit... în creierul unui tânăr lucrător. Situația este evident un pretext pentru o incisivă critică a societății moderne — ceea ce conferă filmului o valoare în plus.

Dar există și un necunoscut — i-aș spune „imediat”, pentru că el există aici, în jurul nostru, gata să se manifeste în secunda următoare. Este necunoscutul fabricat de om, rezultanta incalculabilă a consecințelor unei colectivități în plină dezvoltare: efectele poluării sau ale radioactivității crescînde, ale bombei atomice și ale experiențelor nucleare — efecte insuficient cunoscute dar de pe acum într-atît de amenințătoare încît provoacă o îndreptățită spaimă. Înțelepciunea popoarelor cuprîndea în toată gravitatea sa pericolul manevrării unor forțe incontrolabile, atunci cînd îl convertea în mitul „Ucenicului vrăjitor”.

Anumite motive cultivate în această zonă le-am înfîlțit și în prima categorie de necunoscut, cu diferența că aici situațiile imaginare sînt mult mai ancorate în real. Și dacă Godzilla sau Gamera, monștrii preistorici treziți din letargie de radioactivitatea crescîndă ne mai pot face să zîmbim, neacordînd acestor personaje o altă credibilitate decît aceea cuvenită unei metafore de ordin fantastic, această formă de avertisment cultivată de cineasții japonezi nu rămîne cu nimic datoare sub aspectul accesibilității mesajului. Ne pun pe gînduri în schimb filme despre posibilele defecțiuni — mecanice sau de gîndire — în domeniile în care știința a avansat cu pași mari. Și dacă revolta roboților împotriva creatorilor lor mai are încă aerul de anticipație cu bătaie lungă (**Lumea vestului, Evadați din viitor**) sau foarte lungă (robotul Hal din 2001, **Odiseea spațiului**), în schimb o catastrofă într-un centru de cercetări nucleare este oricînd posibilă (și a și fost chiar în Statele Unite, la cîteva luni după premiera filmului **Sindromul...**)

Într-o măsură și mai mare atunci, teme cum ar fi contaminarea spațială (drept consecință a experiențelor militare în spațiul cosmic) și flagelul

Un cineast care a anticipat prezentul: Ion Popescu Gopo (S-a furat o bombă)



noscute de cînd lumea. Terra (cu zonele necălcate de picior de om, imperiul subacvatic, măruntăiele pămîntului), marea Cosmos din jurul Terrei, micul cosmos din sufletele noastre, precum și dimensiunea a patra — Timpul. Aceste teritorii au ațîțat neconținut curiozitatea umană și, de multă, foarte multă vreme, călătoriile imaginare se țin lant: pe pămînt, sub pămînt, în spațiul cosmic și — mai rar — chiar în timp. Deși fascinantă, zona cea mai puțin „umbliată” se dovedește a fi sufletul, probabil și din cauza precarității cunoașterii în materie. (Să nu uităm că, potrivit definiției date de Theodor Sturgeon, un maestru al literaturii de specialitate, o poveste sci-fi nu este posibilă în afara contextului științific). De aceea ne și apare ca deosebită ideea că un monstru ar putea fi materializarea unei conștiințe contorsionate, idee pe care o susține filmul (altfel naiv) **Planeta interzisă**.

Dacă în aceste voiaje mai mult sau mai puțin îndepărtate în viitor (pînă la anul 2001... o odisee spațială) omul este pregătit să înfrunte tot felul de pericole — inclusiv pe acela de a fi chinuit sufletește de un ocean gînditor (**Solaris**), în schimb omul poate fi oricînd luat prin surprindere de lu-

Stop cadru pe filme sci-fi

(Urmare din pag. 120)

2001 — o odisee spațială

(2001: A Space Odyssey)
S.U.A. 1968

sc.: Stanley Kubrick și Arthur C. Clarke, după o povestire a acestuia
r: Stanley Kubrick
cu: Keir Dullea

Ideea existenței în spațiu a unei civilizații superioare care a ajutat omenirea să evolueze. Ajunși în era călătoriilor spre aștri îndepărtați, oamenii lansează o navă spre Jupiter. Hal, robotul navei, are o defecțiune, nu suportă superioritatea cosmonauților și îi lichidează treptat. Doar Bowman reușește să scape, „ucigînd” robotul prin demontarea creierului electronic. Pilotînd singur nava, Bowman intră în sfera de atracție a lui Jupiter, de fapt într-o dimensiune necunoscută. Trecutul, viitorul, totul se amestecă, pentru ca în final Bowman să se transforme într-un fœtus astral, posibil început al unei noi civilizații.

Dramatismul luptei omului cu robotul, capacitatea de a ilustra principiul relativității, inteligența cu care sînt folosite machetele și efectele speciale, originalitatea selecției culorilor și ilustrației muzicale, dar mai presus de orice — îndrăzneala visului, fac din acest film o performanță încă neegalată.

Fahrenheit 451°

Marea Britanie, 1966

r: François Truffaut. După povestirea lui Ray Bradbury
cu: Julie Christie, Oskar Werner, Cyril Cusack

Titlul indică temperatura la care ard cărțile — într-o societate viitoare în care cultura este distrusă sistematic, iar posesorii de cărți sînt prigoniți. Descoperind ce înseamnă de fapt literatura, un membru al brigăzii speciale de distrugere se revoltă și se refugiază într-o pădure. Acolo trăiesc ascunși „oamenii-cărți” — fiecare a învățat pe dinafară o operă literară pentru a o putea transmite generațiilor viitoare. Una dintre cele mai nobile idei umaniste vehiculate vreodată de cinematograful.

Solaris

U.R.S.S. 1970

sc., r: Andrei Tarkovski. După romanul lui Stanislaw Lem

cu: Natalia Bondarciuk, Iuri Jarvet, Donatas Banionis, Andrei Solonîîn

Cercetarea planetei Solaris bate pasul pe loc. Savantul trimis acolo pentru a decide continuarea activității sau desființarea bazei, descoperă că supraviețuitorii sînt îmbolnăviți psihic de oceanul gînditor al planetei, capabil să materializeze dorurile lor cele mai secrete. Renunțînd deliberat la orice atribut al marelui spectacol, Tarkovski reușește să realizeze un film la înălțimea cărții lui Lem.



Femeile-cărți chiar la premiera filmului
Fahrenheit 451°

ce-i urmează (*Germenul Andromeda*) sau sfîșitul lumii ca urmare a unei confruntări atomice (*Planeta mamelelor*, *Ultimul țărîm*) ne lasă un gust amar, pînă într-atît de posibile devenind, vai! astăzi astfel de ipoteze. Și chiar dacă realizatorii filmelor despre un tragic viitor apropiat au încercat fiecare să sugereze în final speranța unei salvări, ei n-au făcut-o pentru liniștea spectatorului. Pentru că speranța aceasta nu va mai exista **atunci**. Ea există **acum**, atîta timp cît se mai poate face ceva pentru a împiedica ireparabilul.

Îngrijorarea artiștilor față de această versiune a viitorului — cea mai sumbră din toate — a făcut ca lista filmelor pe tema respectivă, să fie și mai amplă, dar și substanțială. Fapt semnificativ între toate, la acest capitol figurează și cele mai bune comedii de science-fiction. Fie că predomină elementul liric, elementul burlesc (*S-a furat o bombă*) sau cel grotesc (*Dr. Strangelove*), reflexul sănătos al conștientizării prin rîs a funcționat impecabil în conținut și în limbaj.

Al doilea jalon din serie este pus de **Lucruri ce vor fi**. În confruntarea dintre două tipuri de societate — una de tip barbar, despotice, cealaltă democratică — învinge cea de-a doua, omenirii deschizîndu-i-se un viitor strălucitor. (Să observăm cu acest prilej că la această categorie de filme, conflictele se desfășoară obligatoriu între „bine” și „rău”, niciodată între „bine” și „mai bine”). Învățînd tot mai mult din lecția istoriei, autorii de anticipație se ridică împotriva dictaturilor, distrugătoare ale personalității umane, dușmane acerbe ale culturii (**Fahrenheit 451°**). Indiferent dacă dictatorul este o persoană sau o firmă transnațională, pericolul manipulării indivizilor, reducerii lor la o masă de elemente lipsite de personalitate este

Sportul ca supapă a descărcării instinctelor (James Caan în *Rollerball*)



Cum rămîne atunci cu societatea viitoare, această necunoscută, pe care oamenii o visează și care devine tot mai deschisă descifrării pe măsura ce legile materializării sale sînt tot mai bine înțelese?

Anul 1926 aducea pe ecran primul film despre o posibilă organizare socială viitoare: **Metropolis** — un paradis pentru bogați, un infern pentru masele aduse în starea de sclavie. „Împăcarea” din final nu mai poate azi păcăli pe nimeni. Cu toate naivitățile sale, filmul are însă o putere de fascinație de netăgăduit.



Apel la rațiune
(Charlton Heston în *Soylent Green*)

aceiași. Prin intermediul televiziunii, devenită principalul sistem de supraveghere a populației, prin jocuri stupide (*Fahrenheit 451*) sau violente (*A zecea victimă*) monopolistul de tip nou acaparează timpul liber al cetățeanului pentru ca acesta să nu mai aibă cînd să reflecteze „de unul singur”. Pînă și spectacolul sportiv a fost transformat într-o supapă de descărcare a instincțelor, în vederea asigurării liniștii publice (*Rollerball*). Orice ieșire „din rînd” înseamnă în aceste condiții suprimarea fizică a temerarului care a încercat să-și păstreze demnitatea umană.

Fiște că și criza materiilor prime, criza de energie și alte grave probleme economice ale societății actuale contribuie la formarea unei viziuni

tragice despre lumea viitoare, în ipoteza în care înțelepciunea umană nu va reuși să întronizeze o nouă ordine de lucruri la scară mondială. Dintre filmele-avertisment pe această temă, cel mai răscolitor mi se pare *Soylent Green*, imagine dureroasă a unei lumi, cenușii, în care doar bătrînii își mai amintesc de aroma căpsunilor de culorile florilor.

*

Nimic optimist oare în închipuirile cinematografice despre lumea viitoare? Ba da. Excesele automatizării și birocrăției ne pot face și să ridem, dacă ne lăsăm ghidați într-o asemenea incursiune de Woody Allen (*Adormitul*). Dar nu numai atît. Iată că treptat, cineastii renunță la viziunea lor absolutizant xenofobă. Începem — și e bine — să admitem că extraterestrii (cu care este — după unele opinii — din ce în ce mai posibil să intrăm în contact) pot fi și pașnici, nu neapărat dușmani. Ei pot avea intenții bune și ar rămîne doar ca pămîntenii să-i înțeleagă (*Tăcerea doctorului Evans*), după cum — tot atît de bine — am putea noi să venim în ajutorul altor civilizații (*Întîlniri de gradul trei*).

Indiferent de tema sau de motivul sci-fi folosit, cineastii își fac o datorie civică din a-i avertiza pe semenii lor asupra dezastrelor ce le-ar putea pricinui omenirii nu niște forțe supradimensionate ci anumite carențe ale omului însuși: prostia, intoleranța, goana după profit. Imaginile acestora sumbre ale viitorului sînt de fapt o lecție, un avertisment, o pledoarie pentru umanism, pentru echitate, pentru moralitate în lume.

Aura PURAN

Stop cadru pe filme sci-fi

Soylent Green

S.U.A., 1973

sc.: Richard Fleischer. Ecranizare. cu: Charlton Heston, Leigh Taylor, Edward G. Robinson

Anul 2022: planeta este aproape distrusă din cauza poluării, vegetația a dispărut, apa este raționalizată, iar în New-York-ul suprapopulat oamenii au ca singură hrană biscuiții sintetici produși de gigantul monopol *Soylent Green*. Investigînd cauzele morții unuia din capii firmei, detectivul Thorn este ajutat de Pol Roth, un bătrîn ce trăiește cu nostalgia florilor și fructelor, unul din puținii ce se mai pot descurca în depozitele unde au fost aruncate cărțile și documentația municipalității. Deslușind din fișe misterul firmei *Soylent*, acesta preferă să renunțe la viață — și pentru asta apelează la serviciile clinicii speciale ce oferă la cerere o moarte blîndă. În ultimele sale clipe Pol cere să i se arate imagini ale Pămîntului copilăriei sale, pe fondul sonor al Simfoniei pastorale. Detectivul descoperă copleșit de durere cum arăta Pămîntul de altădată...

Ascultînd de statul bătrînului său prieten, Thorn urmărește traseul luat de cadavrele celor morți de bunăvoie și ajunge astfel într-una din uzinele *Soylent Green*, unde enigma se dezleagă: morții serveau ca materie primă pentru faimoșii biscuiții!

Rollerball

S.U.A., 1975

r: Norman Jewison. Ecranizare. cu: James Caan.

O lume viitoare (anul 2018) condusă de o firmă transnațională. Foamea, bolile, sărăcia au dispărut, iar pentru descărcarea instincțelor de agresiune ale populației, societatea a inventat un nou joc sportiv — *Rollerball* — amestec de hochei cu fotbal american, jucători motocicliști și alții pe patine cu roțile, totul desfășurîndu-se pe o pistă de velodrom. Treptat, se admite practicarea violenței pe teren, se desființează înlocuirile și limita de timp. Super-vedeta acestui joc, Jonathan E, obligat să se retragă întrucît se opune modificărilor regulamentului, revine în ultimul meci care se transformă într-un carnagiu, cele două echipe exterminîndu-se reciproc.

Ideea sistemului de defulare a cetățenilor vine de la Edgar Rice Burroughs. Mecanizarea sportului, omniprezența televiziunii, manipularea indivizilor și strivirea brutală a personalității pînă la desființarea numelui, sînt fie ale zilelor noastre?

Războiul stelelor

(Star Wars)

S.U.A., 1977

sc.: George Lucas
cu: Mark Hamill, Carrie Fisher, Alec Guinness

Întădăvăr un basm cosmic pentru copii de la 7 la 70 de ani. Binele învinge răul după o desfășurare senzațională de mașinărie și nave spațiale, care de care mai sofisticată, folosind tot ce s-a putut din moștenirea literaturii și benzilor sci-fi, creînd doi roboți irezistibili.

Dorul de Terra (Natalia Bondarciuk în *Solaris*)



memoria
cineaștilor

Falstaff
este un personaj glorios
care îți dă
încredere în viață
(Orson Welles)

A fost și a rămas un mare copil teribil

Tinărul care la 23 de ani a băgat în sperietă o întreagă Americă care, ascultând la radio dramatizarea sa după „Războiul celor două lumi” a lui H.G. Wells, s-a crezut, cu adevărat, invadată de marșieni; tinărul care la 25 de ani devenea cel mai june autor laureat al Oscarului pentru *Citizen Kane*; tinărul de atunci are astăzi în spate o carieră prodigioasă, dar la cei 67 de ani nu pare cituși de puțin mai puțin tânăr ca atunci. Așa a apărut ei telespectatorilor emisiunii „Profiluri” de la BBC, din cuprinsul căreia reproducem o parte din interviul acordat ziaristei Leslie Megahey.

— Mi-ai spus că o dată ajuns la Hollywood aveai siguranța neștiuturului. Puteți să-mi spuneți ce însemna?

— Eram cam la fel ca la debutul meu în teatru (avea 19 ani dar de la zece ani cunoștea pe de rost piese în-

tregi de Shakespeare n.n.) neștiind nimic, despre nimic nu aveam de ce să mă tem.

— Ce se întâmplă când neștiința se transformă în experiență?

— Atunci trebuie să fii extrem de grijuliu ca nu cumva să ascuți de sfaturile altora. Trebuie să-ți amintești de vechea ta ignoranță și să ceri imposibilul cu aceeași inocență cum o făceai pe vremea când nu știai despre ce vorbești.

— Îmi pare că în fața fiecărui nou film v-ați recreat o nouă inocență.

— Cred că așa este. Și cum mult prea rar îmi place ceva ce se spune despre un film de al meu, pornesc cu elan spre următorul.

— Să începem cu inevitabilul *Citizen Kane*. L-ai întâlnit vreodată pe Hearst? (magnatul presei americane portretizat de cetățeanul Kane n.n.)

— Da, o singură dată într-un ascensor la San Francisco. Era chiar în seara premierii filmului. M-am prezentat. Mi-a părut ca un straniu dinozaur, cu priviri de gheață albastre și cu o voce de eunuc. I-am spus că aveam niște bilete bune la premieră, nu dorea să vină? Nu mi-a răspuns și eu am coborât din lift gândind, ca și acum, că dacă ar fi fost Charles Foster Kane le-ar fi acceptat. (Filmul provocase un asemenea scandal în studiouri tocmai din pricina atacului la adresa acestui magnat al presei încât premiera fusese amân timeră din octombrie 1940 până în aprilie 1941 n.n.)

— Acum după trecerea atîtor ani poate ați putea vorbi deschis despre Hearst în legătură cu Cetățeanul Kane?

— Vedeți, Hearst a lansat asemenea atacuri împotriva mea, sau cîrației lui au fost puși să o facă, știți... de tipul „nu e chiar nimeni în stare să mă scape de el?”, încît într-o zi cînd țineam o conferință la Buffalo, un polițist a venit la mine să mă anunțe să nu mă duc în camera mea de hotel că îmi puseseră în pat o fată minoră și fotografii ascunși care să mă pozeze. Era o înscenare care ar fi putut să mă trimită în pușcărie. Apoi au încercat să cumpere producătorii de la Hollywood, să plătească companiei RKO, ca să ardă negativul și filmul să nu mai iasă niciodată. Și în timpul cît se petreceau toate astea, eu eram cel care trebuia să continue să joace rolul lui Hearst în film.

— Aveți 25 de ani cînd ați fost invitat la Hollywood și vi s-a oferit acel contract fără precedent (toate libertățile, toți banii fără nici o condiție! n.n.) ați simțit o oarecare invidie în jurul dumneavoastră?

— Desigur, cum adică să fiu eu și autorul și producătorul. Cel mai mult mă urau însă producătorii, dacă puteam face toate acestea care ar mai fi fost utilitatea lor?

— Ați adus cu dumneavoastră toată trupa teatrului Mercury pe care-l conduceți.

— Pe vremea aceea fiecare studioură făcea 120 de filme, întrebînd mereu aceleași fețe. M-am gîndit să fac un film cu chipuri complet noi. Credeam că succesul unor filme străine venea de la faptul că publicul vedea alți actori. De atunci am ajuns la concluzia că succesul se datora faptului că erau bune. Dar pe atunci eram un arrogant fără pereche și credeam că succesul vine doar de la chipurile noi.

— Ori de cîte ori treceați de la scenă, la radio sau la ecran erau con-

știent că existau convenții pe care doreai să le spulberai?

— Cred că în majoritatea cazurilor o făceam inconștient, dar erau unele dintre ele pe care, într-adevăr, doream să le anulez. În teatru am făcut o mulțime de lucruri care mai, târziu au fost descoperite ca fiind brech-tiene, dar pentru mine fuseseră do-rință perfect inocentă de a citi o piesă altfel decât pînă atunci. De pildă, în-totdeauna lăsam să se vadă de unde vine lumina, și alte lucruri de soiul acesta.

— **Se spune despre dumneavoastră că nu ați depășit niciodată bugetul unui film, că nu ați întîrziat un minut.**

— Da, așa se spune. Totul mi se trage de la filmul *Othello*. Producătorul care ne-a trimis în Africa a dat fa-liment. Am fost nevoit atunci să mă finanțez singur. Banii i-am terminat însă repede și atunci am întrerupt fil-mul și am acceptat cîteva roluri în alte filme să mai adun ceva, și iar mai filmam puțin pentru mine, apoi iar căutam de lucru să mai scot un ban, și tot așa pînă cînd lumea a început să spună: „Uite-te la el ori de cîte ori mai are puțină inspirație se duce să mai filmeze apoi iar renunță...”

— **Truffaut spune despre această experiență că a fost o lecție de mo-destie pe care autorul Ambersonilor a vrut să o dea autorului lui Kane.**

— Nu a fost concepută ca o lecție, era doar felul în care credeam că fil-mul trebuia să fie făcut. Dar la Hol-lywood nu prea înțeleg mare lucru. *Ambersonii* era cu 45 de minute mai lung și ceea ce conta era perioada de pregătire a decăderii acelei familii. Cînd eram plecat în America de sud au hotărît că filmul era prea depresiv și au scos toată partea dramatică.

— **V-ați consolat?**

— În fond, niciodată. Următorul film a fost *Străinul*. Urma să arăt că nu trebuie să mă pierd în lungimi și că sînt în stare să spun „Motor” și „Stop” și că pot să tai o scenă ca ori-cine altcineva.

— **Ați considerat filmul o cădere?**

— Poate că am greșit. Am văzut deunăzi vreo cinci bobine în reluare la televiziune și nu mi s-a părut atît de prost pe cît crezusem atunci. Nu am de ce să mă rușinez. Cu excepția tăieturii de montaj de la început toate celelalte îmi aparțin. Dar mi-am amintit de altă neînțelegere cu producătorii. Doream să distribui pe Agnes Mo-rehead (mama Samantha n.n.) în rolul detectivului. Mi se părea mult mai amuzant să vad eroul urmărit de o fată-bătrînă-detectivă decât de Ed-ward G. Robinson; ar fi făcut situația și mai înspăimîntătoare și mai ambi-guă. Dar nu s-a acceptat.

— **Să ne reîntoarcem la rolurile**

shakespeareane. Cum l-ați văzut pe Falstaff?

— Falstaff este un personaj glorios, care îți dă încredere în viață, este un om bun și există foarte puține siluete gigantice la orizontul ficțiunii, care să fie bune. Majoritatea sînt atrăgători prin răul din ei. Falstaff este într-ade-văr „Vesela Anglie”. Cred că Shakes-peare se preocupa foarte mult, așa cum mă preocup și eu, mai umil, fi-rește, de pierderea inocenței. Cred că a existat întotdeauna în Anglia o An-glie mai bătrînă, care era mai dulce și mai pură, în care finul mirosea mai bine, vremea era întotdeauna primă-vară, circumișeresele înflorea în brazde calde și primitoare. Cred că Shakespeare era împotriva timpurilor moderne, așa cum sînt și eu. Eu sînt împotriva modernității timpului meu, el era împotriva modernității timpului său. Toți ticăloșii săi sînt mai degrabă personaje moderne. În ceea ce mă privește întotdeauna vîd răii din *Re-gele Lear* ca pe niște continentali. Ei sînt întotdeauna de dincolo de Canal. Ei reprezintă lumea modernă și sînt gata să-și scoată ochii unul altuia, copiii să fie nerecunoscători față de părinți și altele de acest fel. Falstaff este un descendent din Camelot, care îi interesa atît de mult pe Shakes-

**Un cetățean
de onoare
în cetatea culturii.
Orson Welles
interpret
și realizator
al Cetățeanului
Kane**

peare. El trebuia să trăiască de pe urma inteligenței sale. El trebuia să fie amuzant. El nu putea să-și pună capul pe pernă dacă nu-și făcea pa-tronul să ridă. Deci era o lume dură, modernă cea în care trăia el. Toate astea trebuia să le vezi în ochii lui. De aceea am fost bucuros să fac filmul în alb-negru. Dacă ar fi fost în culori ar fi trebuit să aibă ochii albaștri. Ori ceea ce trebuie să vezi este acea pri-vire care vine din străfundurile unei vremi — care n-a existat niciodată — dar există în inima poeziei engleze.

— **Actorii spun că sînteți cel mai curtenitor regizor.**

— Cred că regizorul trebuie să fie servitorul actorilor și că prima sa grijă sînt ei. În special în film meseria de regizor presupune să descoperi într-un actor ceva ce nici el nu știe că are. Nu fac niciodată o probă cu un actor, niciodată nu-i spun cum să spună o replică. Totul trebuie să vină

de la el. Dar asta presupune o foarte strînsă și intensă relație cu el. Este mai bine ca ea să fie o relație fericită.

— **De ce ați acceptat atîtea roluri oarecare, indiferent cit de bine le-ați dus la capăt, în filme după scenarii proaste?**

— Pentru că nu mi s-au oferit ro-luri mai bune. Mi-aș fi vîndut sufletul să pot juca *Nașul*. Accept rolurile care mi se oferă ca să am din ce trăi. Dacă îți finanțezi singur filmele pe care dorești să le faci, trebuie să-ți ciștiți într-un fel sau altul banii. Ei mă închinăază cînd au, într-adevăr, un scenariu prost și vor să mai spele rușinea cu numele meu. Așa că de fiecare dată cînd accept un astfel de rol sînt conștient că știrbesc ceva din actorul din mine.

— **Regreți că ați rămas în film?**

— Cred că am făcut o greșeală esențială, dar este o greșeală pe care nu o pot regreta pentru că este ca și cum aș spune că n-ar fi trebuit să ră-mîn căsătorit cu o femeie, dar am ră-mas pentru că o iubeam. Poate aș fi avut mai mult succes dacă nu aș fi fost căsătorit cu ea; aș fi avut mai mult succes dacă aș fi părăsit filmul de la început, dacă aș fi rămas în tea-tru, dacă aș fi intrat în politică, dacă aș fi scris — orice. Mi-am irosit o enormă parte din viață căuind bani, încercînd să mă descurc, încercînd să-mi investesc munca în această ex-trem de costisitoare cutie vopsită care este aparatul de filmat. Și am cheltuit prea multă energie cu lucruri care nu aveau nici o legătură cu fa-ptul de a face film, care este cam 2% creație și 98% agitație. Nu este un mod de a cheltui o viață.

— **Și credeți că așa o să continue?**

— O, am să continui să rămîn cre-dincios iubitei mele. Sînt atît de în-drăgostit de film, încît teatru a pier-dut orice farmec în ochii mei. Nu merg prea mult la cinema, dar nici la teatru nu am fost prea des. *Mie îmi place să fac filme*. Dealtfel cred că este foarte dăunător pentru un regi-zor să vadă filme. Pentru că ori tînză să le imiți, ori te frămîntă și nu le imiți. Căci filmele trebuie făcute cu inocență. Și de fiecare dată cînd vezi un film, pierzi ceva din inocență. Ni-ciodată nu am înțeles ce înseamnă cînd alți regizori îmi adresează com-plimente. Nu cred că se poate învăța din filmele făcute de alții. Cred că tre-buie să înveți numai din viziunile tale interioare asupra lucrurilor și ale lu-mii, pe care să le descoperi, cum spuneam, cu inocență.

Fără să fi fost de față la transmi-sia acestui interviu nu ne este greu să ne imaginăm pe acest gigant creator de emoție, ale cărui priviri le cunoaș-tem din *Othello*, *Falstaff*, *Kane*, cum puteau arăta în momentele acestei răscolitoare confesiuni, care definește totodată actul creației.



film
și societate

Video...

... la timpul viitor

Nava spațială se îndreaptă vertiginos spre suprafața planetei. Prăbușirea pare iminentă. În ultima clipă, un viraj disperat, o salvă de rachete spre o navă inamică și o spectaculoasă întoarcere în spațiu, totul însoțit de efecte sonore și muzică stereofonică.

Nu, nu e vorba de descrierea vreunei secvențe dintr-un film științifico-fantastic, ci de un joc TV al viitorului apropiat, un joc infinit mai perfecționat decât tenisul sau belota pe care le putem practica în momentul de față pe ecranele televizoarelor. Desigur, vom putea să ne modificăm jocul cu ajutorul propriului calculator, ne vom putea alege zona de evoluție începând cu sistemul solar și terminând, cine știe, cu vreo galaxie îndepărtată.

Și încă n-ați văzut nimic, cum se striga în bâlcirile copilăriei mele. Viitorul ecranului de televiziune este cit se poate de promițător. Toate informațiile necesare pentru activitatea profesională și casnică, pentru edu-

Televizoarele
viitorului
vor fi
biblioteci
planetare
la purtător

cație și amuzament vor fi cândva disponibile prin intermediul televizorului.

Se vorbește de durate de vizionare medii care depășesc 7 ore pe zi. Enorm, nu? Închipuți-vă ce se va întâmpla atunci când televiziunea se va îmbogăți cu imagini tridimensionale sau holografice, când nu vom avea ecrane TV ci un adevărat tapet video și, bineînțeles, televizoare de buzunar.

Interconectate la marile rețele de calculatoare electronice, televizoarele viitorului vor fi adevărate biblioteci planetare, punând la dispoziția oricărui pământean orice carte, orice manuscris, orice pictură, orice concert.

Într-un domeniu video de viitor, și anume imaginea tridimensională, progresele par să fie iminente. Principiul este foarte bine cunoscut: stereoscopul, acea încântătoare jucărie care ne prezintă două imagini foarte asemănătoare, una vizibilă doar cu ochiul stîng, cealaltă doar cu ochiul drept.

Poziționate corect, ele îi oferă privitorului iluzia unei unice imagini tridimensionale.

În materie de televiziune, lucrurile sînt ceva mai complicate: două imagini identice sînt proiectate simultan pe ecran la distanță de 2,5 centimetri, imagini care apar și dispar alternativ de 50 sau 60 de ori pe secundă. Fiecare posesor al acestui aparat poartă niște ochelari care conțin un obturator, cu cristal lichid. Sincronizat cu apariția și dispariția imaginilor de pe ecran. Rezultatul? Evident, o imagine tridimensională. Specialiștii susțin că peste 25 de ani, televiziunea „în relief” va fi o realitate cotidiană.

Pînă atunci, se vorbește de viitorul „teleprezenței”. Vom fi, ne asigură experții, înconjurați de acțiunea de pe ecran fără a fi obligați să privim printr-o ferăstrucă minusculă. Teleprezența va însemna, de fapt, obținerea unei imagini foarte clare pe un ecran de mari dimensiuni. Problema deocamdată greu de rezolvat cu televizoarele convenționale dar a cărei soluție teoretică și practică se apropie, sub numele de HDTV, ceea ce înseamnă televiziune de înaltă rezoluție. Pentru amatorii de tehnică — o cifră semnificativă. Dacă televiziunea obișnuită înseamnă 625 linii de cadru, HDTV înseamnă cel puțin 1 125 de linii pe cadru. Dimensiunile minime ale ecranului de mare claritate și luminozitate oscilează între 75 de centimetri și 1,25 metri în diagonală.

Se vorbește despre și chiar s-a văzut (într-un episod al serialului științific TV *La frontierele cunoașterii*), așa-numitul terminal de informații video (VIT), hibrid de calculator electronic, ecran de televiziune și videodisc de mare densitate a informațiilor înregistrate. Atingînd doar o parte a imaginii de pe ecranul de televiziune, putem obține orice informație înregistrată în legătură cu subiectul, fie că este vorba de un oraș necunoscut sau de o lecție de anatomie a nevertebratelor. Diode sensibile la infraroșu răspund la căldura degetului cu care atingem ecranul și transmit coordonatele punctului atins sistemului de redare a informațiilor. Cîndva, asemenea instalații se vor găsi în toate aeroporturile, gările și autogările, oferind călătorului posibilitatea de a explora orașul necunoscut înfii pe ecran și mai apoi în realitate.

Chiar și tehnologia captării și înregistrării imaginii face progrese spectaculoase și ne promite un viitor caracterizat de cuvîntul accesibilitate. Una dintre cele mai perfecționate camere de televiziune cu magnetoscop încorporat nu cîntărește decît două kilograme și poate înregistra o bandă video de două ore, evident, cu sunet stereofonic.

Pînă și vechea poveste a televiziunii care folosește lumina pură și coerentă a laserului pentru a ne oferi imagini holografice, tridimensionale în mișcare, vizibile fără ajutorul unor ochelari complicați și incomozi, revine în actualitate, chiar dacă există mari dificultăți în ceea ce privește atît transmiterea, cît și recepția informației.

Așa că, în materie de viziuni și televiziune, ne mai așteaptă o serie întreagă de surprize agreabile. Rămîneți pe recepție!

Andrei BACALU

contrapunct

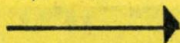
Idolul cu tranzistor

Nu am crezut niciodată în stimularea progresului artei de către progresul tehnic, întrucît modificările — chiar spectaculoase — la nivelul mijloacelor, al uneltelor, nu determină vreun aport la adîncimea sau anvergura valorii.

Dealtfel, cum aș putea descrie „progresul” artei cînd constat coexistența pașnică a capodoperelor tuturor secolelor și meridianelor, mișcarea esenței — dacă există, fiind atît de

lentă încît e aproape imperceptibilă!

Și, totuși, nu pot nega șocul pe care l-am înregistrat la vizitarea etajului superior al Muzeului de artă americană, unde un artist contemporan (din fericire, nu Andy Warhol!) desfășura un „show TV”, nu un „show” la televizor, ci un „show al televizoarelor”. De la „TV Buda”, în care o statueta reală se privea față-n față cu sine



Gloria Swanson la 68 de ani de la debutul în cinema continuă să fie prezentă în show-urile de televiziune



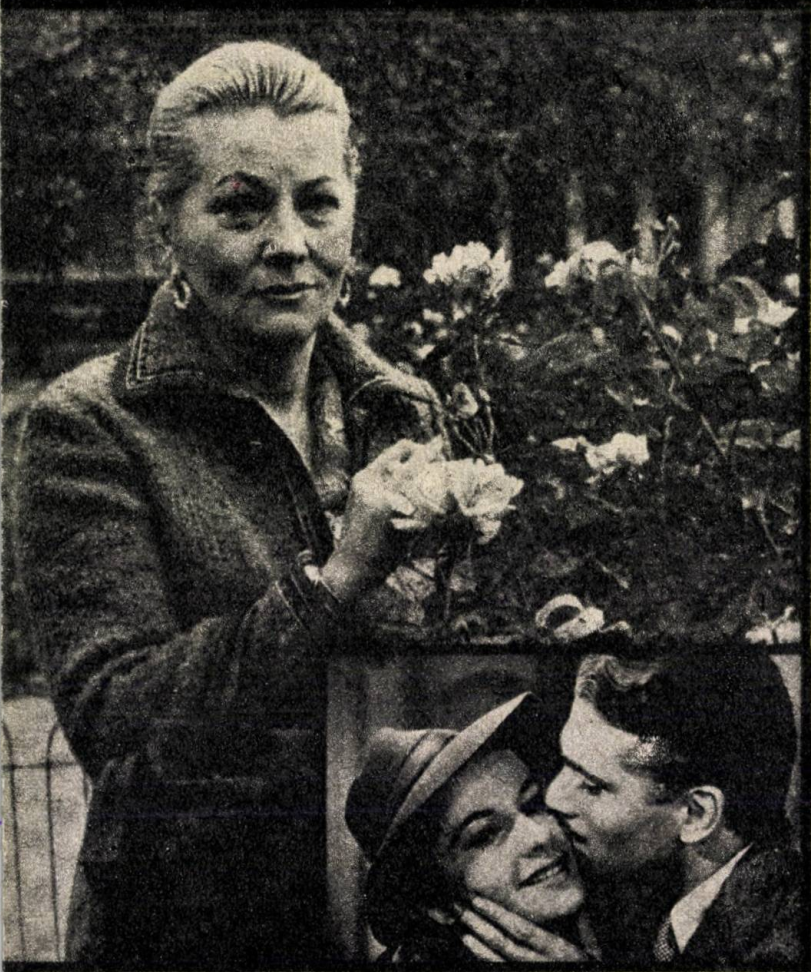
Însăși, proiectată pe ecranul televizorului, trecind prinoul perfect a cărui irealitate o înregistrai străbătându-l cu mîna, se ajungea la o culminație a „genului” reprezentată printr-o piramidă de televizoare, de la marea la mijlociu și mic (toate de găsît în comerț) diferit programate (scene reale alternate cu combinații abstracte), simultanul caleidoscopic, derulat la viteză amețitoare și însoțit de o bandă sonoră corespunzătoare, creînd o „stare” contemporană pe care aș plasa-o între stress și miracol desfătător.

Dar, dincolo de „izolarea în artă” a televiziunii, cine i-ar putea contesta tutela, ba chiar tirania, mai ales cînd ea se exercită, pe 34 de canale și durează 20 de ore din 24?

Cu tot timpul lîmitat al unei călătore

**Ceea ce
nu poți cuprinde
cu privirea
pe stradă,
ți se oferă
de-a gata
pe micul ecran**

**Joan Fontaine nu admite nici ea
să abandoneze ecranul
(De la Rebecca la rolul de prezentatoare TV)**



rii în care ești obligat să înghiți aproape pe nemestecate, oameni, priveliști, cărți, concerte, muzee, filme — a trebuit să consacrui destule ceasuri televiziunii, ale cărei programe constituie adevărate bombardamente informaționale, tratate de simptomatologie, seturi de radiografii mentale și psihice.

Vestitele secvențe publicitare care întrerup frecvent orice emisiune, fie la film artistic, serial, desen animat sau buletin de știri, te învață că numai găina de Kentucky e crocantă pe dinafară și zemoasă pe dinăuntru, că Pepsi-ul dietetic, **aci** îl vezi (adică în pahar), **aci** nu-l vezi (adică la cîntar), avînd o singură calorie, spre deosebire de Coca-cola, pe care firma „Pepsi” nu se sfiște, s-o facă de ris în fața stîmărilor telespectatorilor și, tot așa, între un dialog cu publicul despre condiția femeii și ancheta cu privire la uciderea unor negri de către albi, sau invers, are loc concurența, pe viață și pe moarte dintre un produs și altul, oferta depășind cu mult cererea dar nu și **cerința**, adică cerințele spirituale fundamentale.

Edificatoare mi s-au părut și dese concursuri, tip „cine știe cîștigă”, la care la întrebarea: „ce este **Madrigal**” — o formă muzicală un arhipelag spaniol sau o mîncare?” se alegea invariabil a doua posibilitate, dar mai ales acel joc la care răspunsul concurentului, ca să fie omologat, trebuie să coincidă cu răspunsul publicului, dat în plic. Astfel, la întrebarea: „Dacă vrei să ieși locul șefului tău, trebuie:

- a) să-l combați?
- b) să muncești mai bine decît el?
- c) să-l fletezi?

auditoriul a răspuns c, bietul concurent, pierzînd la litera b.

Drept care, la întrebarea: „Trăim pentru a obține:

- a) bani?
- b) realizare?
- c) un sens?”

concurrentul, cunoscîndu-și publicul, a cîștigat, răspunzînd a), conform opiniei generale.

Firește, există public și public, concurenți și concurenți, jocuri și jocuri. Nu poți să nu aplauzi dezinvoltura crainicilor care fac dintr-un oarecare buletin meteorologic un mic spectacol de varietăți, care-ți aduc în casă strada și lumea, pe Gloria Swanson purtîndu-și deceniile cu spirit și presanță (Joan Fontaine, în schimb gingașa căprioară, s-a transformat într-un cetaceu incredibil), precum și orele tîrzii la care poți să revezi, după o viață, **Leopardul Suzanei**, de pildă cu cei mai tineri Katharine Hepburn și Cary Grant...

Iar cînd vezi pe micul ecran ceea ce n-ai putut cuprinde pe stradă — o uriașă manifestare pentru pace — trebuie să-i recunoști televizorului rolul documentar în toate privințele și care merită o piramidă.

Nina CASSIAN

film și societate

De la bibliotecă la videotecă

Revista franceză „Lire” a inaugurat recent o rubrică „video”, încercând să ghideze publicul în avalanșa de video-casete care i se propune de către firmele de specialitate. Rubrici permanente video există în multe publicații. Noutatea rubricii din „Lire” constă în faptul că semnalează atenției cititorului acele filme care se bazează pe lucrări beletristice cunoscute. Spicuim, la întâmplare, câteva din titlurile înfățișate: **Povești extraordinare**, după Edgar Allan Poe, producție realizată în 1967, pe al cărei generic figurează trei regizori celebri: Fellini, Louis Malle, Roger Vadim; **Thérèse Raquin**, după Zola, film realizat de Marcel Carné, care a primit în 1953 „Leul de argint” la festivalul de la Veneția; **Plelea**, după Curzio Malaparte, în regia Liliane Cavani; **20 000 de leghe sub mări**, după Jules Verne, în regia lui Richard Fleisher.

Sau un alt exemplu: „Alain Robbe-Grillet, cineast” — un cofret cuprinzând filmele pe care cunoscutul scriitor le-a realizat după propriile opere: **Nemuritoarea** (1963), **Trans-Europ-Express** (1966), **Omul care minte** (1968), **Edenul și după aceea** (1971), **Alunecările treptate ale plăcerii** (1974) — fiecare din ele însoțite de un dialog explicativ cu realizatorul. Cum s-ar zice, „Opere alese” nu în mai multe volume ci în mai multe (cinci) casete.

Între biblioteca și videoteca personală se țes, astfel, inedite corespondențe și fire de legătură.

Spectacole cu un singur spectator

„Pe lângă „videoteca” proprie, în continuă împropăștare, beneficiarul noii revoluții tehnice va putea împrumuta, contra unei sume modice, video-casete sau videodiscuri de la centrele special create în acest scop. El va putea vinde casetele sau discurile de care nu mai are nevoie la „videoanticiariate”, deosebit de căutate de amatorii de rarități. De precizat: centrele de videoînchiriere nu sînt de domeniul viitorului, ele au și început să funcționeze într-un număr de țări. Cu alte cuvinte, spectacolul de film cu un singur spectator începează de a fi ceva înșolit și, cu timpul, va deveni o realitate repetabilă într-un număr tot mai mare de cazuri.

Experimentul Qube: programarea filmelor o face însuși spectatorul

Mai multe mii de locuitori ai orașului Columbus (statul Ohio), abonați la sistemul televiziunii prin cablu, participă la un experiment inedit, care a primit numele de **Qube** (prescurtare de la „**Question tube**”, ceea ce s-ar putea traduce prin „în dialog cu tubul catodic”). În cadrul acestui experiment de „televiziune interactivă”, telespectatorii pot dialoga cu televizorului sau, mai bine-zis, cu cei care înlocuiesc programul emisiunilor, prin

pective fiind instantaneu totalizate, după care rezultatul apare pe micul ecran. Va fi transmis acel film care a înrunit cel mai mare număr de voturi. Implicarea directă a telespectatorului în programarea emisiunilor este una din componentele importante ale „revoluției video”.

Casete de... dormit

Pentru persoanele care suferă de insomnie sau fac cu greu față stress-urilor vieții de zi cu zi, firma americană „Nebulae Productions” a realizat o suită de casete care pot fi considerate echivalentul electronic al... sedativelor. Avînd o durată de o jumătate de oră, filmele respective înfățișează peisaje liniștitoare, reconfortante: cascade înconjurare de o vegetație luxuriantă, nori care plutesc încet pe albastrul cerului, reflexele



Claudia Cardinale nu va putea lipsi niciodată
dintr-o video-bibliotecă

intermediul unui dispozitiv anume, prevăzut cu mai multe butoane. Dacă e vorba de filme, de pildă, pe ecran apare o listă întreagă de titluri ca tot atâtea opțiuni prezentate telespectatorului, fiecărui titlu corespunzându-i un număr codificat. Prin manipularea butoanelor, telespectatorul își exprimă preferințe, semnalele electronice res-

soarelui apunînd în undele unui lac... „Efectul unor asemenea imagini este socotit similar cu cel al unei camere tapetate în culori odihnitoare. De altfel, nu întîmplător acest „sedativ electronic” a fost botezat „**tapetul video**”. Malițioșii spun că unele filme oferite pe micul sau pe marele ecran au aceleași calități soporifice...



film și societate

Incursiune într-un viitor care devine prezent

Timpul? Într-o seară de simbătă, să zicem, în anul 2000, ipoteticul an 2000, cînd știința și tehnica, sub forma cuceririlor lor cele mai de vîrf, vor fi devenit, în măsură mai mare decît oricînd, o componentă inseparabilă a vieții de zi cu zi a lui „homo modernus”. Locul? Căminul unei familii obișnuite, alcătuită din patru persoane: tatăl, mama și doi copii; numai că, între timp, cuvîntul „cămin” va fi cam ieșit din uz, tinzîndu-se tot mai mult să fie înlocuit cu altul, pe măsura vremurilor și realităților noi: „complexul de comunicații video”. Personajele? Membrii sus-zisei familii. Acțiunea? Aci, lucrurile se complică un pic. Tatăl, care își aduce cu nostalgie aminte de **Războiul stelelor**, văzut în anii copilăriei, se delectează urmărind în „living” la televiziunea prin cablu, premiera ultimului episod

— al nouălea! — din această „saga a cosmosului”, rod al inventivității nesecate a lui George Lucas, cineast aflat și acum pe primele locuri ale „box-office”-ului. Nimeni nu are de obiectat (cît de îndepărtat apare campionatul mondial de fotbal din 1982, din pricina căruia s-au înregistrat aprige conflicte conjugale, soțiile respective nefiind de acord să renunțe la emisiunea favorită pentru fetele lui Ross, Zico sau Rummenigge...) pentru că ceilalți membri ai familiei au fiecare posibilitatea de a efectua, după gusturi și preferințe, alte incursiuni în ineputabilul univers al imaginilor electronice. Astfel, în dormitor, mama a dat drumul la casetoscop, fiind cufundată într-un „remake” după **Tess**, despre care se spune că este aproape tot atît de bun ca și vechea versiune a lui Polanski. În fine, în camera lor, cei

doi copii au pus la videograf un nou videodisc și acum participă cu suflul la gura la pătaniile năstrușnice ale erorilor celui mai recent desen animat produs în studiourile Disney; în plus, prin simpla manipulare a claviaturii computerului de mici dimensiuni primit în dar de anul nou, au posibilitatea să devină ei înșiși autori de desene animate și să urmărească pe ecranul de vizualizare al acestuia propriile „creații” dispozitivul de memorizare oferindu-le o infinită suită de combinații și variante. „Complexul de comunicații video” sau „sistemul de divertisment la domiciliu”, cum i se mai spune, face, așadar, ca toată lumea să fie mulțumită, transformînd vechiul cămin într-o sală multifuncțională de spectacol, mai ales că, în orice moment, în locul filmului transmis la televiziunea prin cablu, se poate trece la recepția unui show, a unei înfîlîri sportive sau a unui reportaj din indiferent ce punct al globului.

Micul și marele ecran
nu-și mai fac concurență
(Bette Midler și Alan Bates
în *The Rose*)



„Videorevoluția”,
prinde contur sub
ochii noștri

...O anticipație gen „science fiction”, o secvență proiectată, dintr-un exces de entuziasm, într-un viitor mult prea apropiat? Categorie nu, ci o realitate care începe să se contureze încă sub ochii noștri. Fapt este — nu mai poate încăpea îndoială — că ne aflăm în pragul a ceea ce se consideră a fi a doua mare revoluție tehnologică din istoria de aproape nouă decenii a cinematografului, ceea ce este de natură să producă profunde mutații în ce privește modalitățile atît de realizare cît și de recepție sau vizionare a filmelor. Prima mare „revoluție” cunoscută de cea de-a șaptea artă a fost, firește, cea prilejuită de apariția, în 1927 (odată cu **Cîntărețul de jazz**), a filmului sonor, care a detronat cu o uluitoare rapiditate filmul mut. „Revoluției sonore” îi urmează, în prezent, „revolu-

ția video", cu alte cuvinte transferul — și, în perspectivă, extinderea continuă — din lumea televiziunii în lumea celei de-a șaptea arte a tehnologiei electronice de înregistrare și proiectare a imaginilor.

Este adevărat, și tehnologia „video”, și tehnologia cinematografică, să-i spunem „clasică”, operează cu imagini în mișcare, dar analogia se oprește aci. Fără a intra în detalii de specialitate și reducând lucrurile la expresia lor cea mai simplă, este de ajuns să reamintim că în cazul peliculei cinematografice imaginile sînt înregistrate prin procedeul fotografic, în ritmul de 24 pe secundă, succesivitatea lor producînd, la proiectare, iluzia mișcării. În sistemul „video”, înregistrarea se face pe cale electronică — nu pe peliculă, ci pe o bandă magnetică specială — sub forma unei multitudini de linii și puncte luminoase, din care se compun imaginile, în ritmul de 30 pe secundă. Aceste deosebiri radicale de ordin tehnic dau naștere distincției fundamentale între

(magnetoscoape, cassetoscoape, etc.) — cunosc, după o etapă inițială, cînd prețurile erau de-a dreptul prohibitive, o tendință de continuă ieftinire, concomitent cu cea a miniaturizării dimensiunilor, grație acelei minuni a tehnicii moderne care se numește microprocesorul. În al doilea rînd, vor cunoaște răsturnări spectaculoase operațiunile de montaj, care, prin introducerea computerelor, programate să aleagă varianta optimă, vor fi simplificate la maxim, scurtînd apreciabil durata unei etape, de regulă complicată și consumatoare de mult timp, și reducînd, implicit, costurile întregii producții (într-o anumită formă, montajul computerizat a fost introdus de pe acum în unele studiouri chiar în procesul de realizare a filmelor care utilizează pelicula „clasică”).

În al treilea rînd, tehnica „video” deschide orizonturi nebanuite în domeniul „manipulării” imaginilor, al filmărilor combinate și „efectelor speciale”. Într-adevăr, sistemele electronice permit mixajul „punctelor” și

dacă nu imposibil, de conceput în cazul folosirii procedeele optice clasice. Unul din pionierii introducerii tehnicilor „video” în cinematografie, regizorul american Francis Ford Coppola (**Nașul, Apocalipsul acum**) declară, că dealtfel, încă în 1980: „**Fiul viitorului (turnat pe bandă „video”) va fi, mai degrabă, rezultatul unei operații de mixaj decît al montajului prin tăiere. Realizarea sa se va asemăna mai mult cu procesul înregistrării unui disc mai complicat (long playing), în sensul că tot așa cum un asemenea disc poate avea multiple fundaluri sonore, el (filmul viitorului, n.r.) va avea multiple fundaluri vizuale, într-un asemenea film, actorii vor putea fi juxtapuși oricărui context vizual**”.

Altfel spus, tehnica realizării unui „film al viitorului”, ca să folosim cuvintele lui Coppola, se va apropia de tehnica animației, cel puțin în ceea ce privește cadrele scenografice mai costisitoare sau decorurile naturale mai primejdioase pentru sănătatea actorilor sau a personalului tehnic. Într-un fel, va fi o revenire la tehnica „proiecției de fundal” utilizată într-o anumită epocă a studiourilor clasice, cînd producătorii fie că nu dispuneau de mijloace financiare pentru a filma în cadru natural, fie că nu doreau să-și expună starurile rigorilor turnării în anumite decoruri exotice (junglă, deșerturi, etc.). „**În viitor n-o să ne mai putem permite să trimitem sute de oameni în Filipine (cum s-a întîmplat în cazul propriului său film **Apocalipsul acum**, ceea ce l-a costat o avere, supunînd, în același timp, pe actori la grele încercări), spunea**

La șase decenii de la apariția sonorului — cinematograful se află în fața unei noi răs_pîntii: șocul video

cele două „medii”, cine(o) și „video”, imaginile filmate prin procedeul clasic avînd acea binecunoscută claritate și precizie a detaliilor, în timp ce imaginile „video”, adică înregistrate prin procedeul electronic, prezintă ușoara nebulozitate, ușoara lipsă de claritate specifică emisiunilor TV

Posibilitățile nelimitate ale tehnicii electronice

Dincolo de acest inconvenient, care, pe măsura perfecționării succesive, ar putea fi redus, dar, probabil, nu înlăturat în întregime, pentru că este inerent sistemului, extinderea tehnologiei „video” din studiourile TV în studiourile cinematografice are un șir de avantaje evidente. În primul rînd, banda „video”, ca orice bandă magnetică, poate fi folosită de mai multe ori, ca atare fiind mai economică decît pelicula — ceea ce, între altele, înseamnă că, din punct de vedere financiar, tragerea „dublelor” înțeetază de a mai încărca note de plată; economia este, de fapt, dublă, pentru că în fabricația peliculei intră cum se știe o mare cantitate de săruri pe bază de argint — metal prețios — care, în condițiile penuriei universale de materii prime, riscă să devină tot mai rar și, deci, mai scump. Dealtfel, în general, echipamentul „video” — începînd cu camerele portative de luat vederi și terminînd cu dispozitivele de înregistrări și redat imagini



Pretext pentru
aduceri aminte
(Sophia Loren
și Marcello Mastroianni)

„liniilor” unei imagini, cu punctele și liniile altei imagini, spulberînd pur și simplu orice bariere și obstacole din calea fanteziei realizatorilor, care au posibilitatea să creeze secvențe greu,

Coppola: Va trebui să utilizăm masiv material preînregistrat, să recurgem la sintetizări. Este un lucru inevitabil. Filmele nu mai pot fi realizate după



Filmul de montaj are privilegiul secvențelor
antologice (Clark Gable în *A fost odată Hollywood*)

vechiul tipic." Și, dealtfel, trebuie adăugat că nici nu este nevoie să ne ducem cu gândul la viitor. Secvențele bătațiilor intergalactice din **Războiul stelelor** au fost filmate în exact această manieră, oferind o elocventă mostră asupra extraordinarelor posibilități pe care le oferă tehnica „video”.

Nu, nu ne mai ducem la film: filmul „vine” la noi!

Dar implicațiile cele mai profunde vor fi cele care țin nu de domeniul realizării, ci de domeniul vizionării filmelor, al receptării produselor celei de-a șaptea arte. În anul 2000 sau cine știe? — poate chiar mai devreme, filmul se va „deplasa” la spectator, datorită fie televiziunii prin cablu, fie magnetoscopului ori casetoscopului, fie videografului — și aceasta nu ca un caz izolat, ci ca un fenomen de masă. Desigur, posesorii televizorului obișnuite au de multă vreme posibilitatea să vadă filmul la domiciliu. Numai că intervine un inconvenient foarte serios și anume faptul că sînt excluse filmele în premieră, legislația în vigoare impunînd scurgerea unui număr de ani pînă cînd un film poate fi retransmis la televiziune. Acest inconvenient dispăre în cazul televiziunii prin cablu: în schimbul unei taxe lunare, abonații primesc un dispozitiv de decodare a imaginilor, care le permite să recepționeze filme în premieră, transmise pe un canal special, și pe care posesorii televizorului obișnuite nu le pot recepționa.

La început o raritate, televiziunea prin cablu s-a răspîndit cu repeziune: numai în America, de pildă, existau în 1981, 22 de milioane de familii al căror televizor era legat prin cablu de o stație centrală de transmisie, iar dintre acestea peste un milion și jumătate aveau posibilitatea să urmărească, cu regularitate, filme în premieră.

**Videocasetă:
„cinematograful la domiciliu”**

Prin introducerea magnetoscopului cu casete sau casetoscopului („video-cassette recorder”, prescurtat VCR) s-a mers un pas — decisiv — mai departe. Cu ajutorul acestui dispozitiv — cuplat la un televizor — posesorul poate înregistra pe casete video, chiar și cînd nu este acasă, emisiunile TV preferate, inclusiv, firește, filmele și le poate apoi viziona, ori de cîte ori dorește, folosind unul din canalele libere ale televizorului; cînd și dacă s-a plictisit, poate șterge video-banda, aida benzii obișnuite de magnetofon și face o nouă înregistrare. Ca și televiziunea prin cablu, casetoscopul nu reprezintă, în fond, o noutate, asemenea dispozitive sînt cunoscute de cîțiva ani și, pe măsura reducerii prețului de cost, au cunoscut într-un șir de țări, Japonia, S.U.A., R.F.G., Franța, Italia, ș.a., o răspîndire destul de rapidă. Noutatea o repre-

zintă videocasetele preînregistrate. Cu alte cuvinte, filme mai vechi sau mai noi (chiar în premieră, cum vom vedea) sînt „copiate” în studiouri specializate, de pe pelicula obișnuită pe banda video și apoi oferite publicului, fiecare cetățean avînd, astfel, posibilitatea să-și creeze la domiciliu „un cinematograful personal”. Videocasetă preînregistrată (și numărul acestora a crescut în mod vertiginos, la ora actuală fiind copiate mii și mii de filme din toate epocile și de toate genurile, de la cele cu Stan și Bran, care se bucură și în versiunea video de o extraordinară popularitate, pînă la epopeele gen „Pe aripile vîntului” sau, din păcate, filmele de groază sau cele porno pentru că, în numele legii supreme a profitului, nu lipsesc nici asemenea producții degradante) este acea trambulină de pe care se realizează saltul din prima în cea de a doua mare revoluție a artei cinematografice, acea cheie fermecată care a deschis încă de pe acum, destul de larg, porțile noii ere.

Nu există mare actor american care să nu fi purtat costumul de cowboy (Paul Newman în *Hombre*)



Un „proces al maimuțelor” fără maimuțe

Ca orice noutate, videocasetele au întâmpinat la început rezistență, obstrucții. Casele de film au protestat, considerându-le ca o gravă încălcare a drepturilor lor de exclusivitate („copyright”). Acest lucru s-a întâmplat în America, unde a avut loc un răsunător proces, care pentru era „video” a avut, probabil, tot atâta importanță cât a avut vestitul „proces al maimuțelor” de acum șase decenii pentru înfrângerea definitivă a adversarilor teoriilor darwiniste. Printr-o decizie judecătorească din 1979, care a intrat în analele jurisprudenței americane sub numele „**hotărîrea Beta-max**” (după denumirea casetofonului creat de specialiștii corporației nipone „Sony”, primul care a intrat, pe plan mondial, în producția de serie), s-a stipulat că orice cetățean are dreptul legal de a înregistra orice program TV, inclusiv filmele transmise la televiziune, și a-și crea o „filmotecă” proprie. Și atunci, potrivit unei bine cunoscute deșez americane: „**if you can't lick them, join them**” (dacă nu-i poți înfrînge, nu-ți rămîne altceva decît să te dai de partea lor) studiourile de film au decis să-și creeze propriile departamente video, unde să înregistreze (copieze) și prin care să difuzeze casete cu filmele proprii turnate de-a lungul anilor sau chiar cu filme în premieră. Studiourile „**Warner Bros**” au înființat, astfel, o filială video, intitulată „**Warner Home Video**”, în timp ce studiourile „**Columbia**” au creat, împreună cu compania RCA (Radio Corporation of America), societatea „**RCA/Columbia Pictures International Video**” exemple care au fost urmate, practic, de toate casele de filme. Mîna le-a fost forțată și de avîntul industriei „înregistrărilor pirat”, care a inundat literalmente piața cu casete de proastă calitate, dar la un preț convenabil. Beneficiind de un echipament tehnic superior, casetele de bună calitate înregistrate în departamentele video ale studiourilor de film s-au impus repede și au îngustat piața industriei clandestine.

În fine, cel mai nou vîlstar al erei video este **videodiscul** (lansat pe piață de compania RCA). Spre deosebire de videocasete, discurile video nu pot înregistra emisiunile TV; ca și discurile audio, ele se vînd gata înregistrate, prețul lor fiind, în schimb, mai redus decît cel al videocasetelor (același lucru este valabil și pentru dispozitivele de redare — videografele — tot prin intermediul ecranului unui televizor obișnuit). Potrivit principiului enunțat mai sus, studiourile de film s-au grăbit să-și ia partea leului și în acest domeniu, așa cum s-a întâmplat cu compania „**Universal**”, care și-a creat filiala MCA, specializată în producerea de discuri video.

**„Vă rog, hîrtie,
o sticlă de cerneală
și vreo două-trei
filme”**

Acestea sînt datele tehnice ale pro-

blemei, care îndreptățeau încă în 1978 pe congressmanul american Lionel Van Deerlin, deținător, la vremea respectivă, a funcției de președinte al subcomitetului pentru telecomunicații al Camerei reprezentanților, să prevadă că noile opțiuni video „**vor produce nu numai în profilul emisiunilor TV, dar și în viața cetățeanului american de rînd, transformări tot atît de profunde ca și acelea provocate de revoluția industrială din secolul al XIX-lea**”. Într-adevăr, nu puțini sînt aceia care consideră că tehnologia „video” este menită să grăbească și mai mult sfîrșitul „galaxiei Gutenberg”, a civilizației bazate pe cuvîntul tipărit și să accelereze hotărîtor pro-

marile studiouri a versiunii „video” concomitent cu lansarea în premieră a versiunii „clasice” a producțiilor cinematografice se va generaliza. Numărul sălilor de cinema se va restringe foarte mult. Ele vor fi mai degrabă săli luxos decorate, prevăzute cu ecrane gigant și unde, în încercarea de a-l atrage cu orice preț pe spectator, vor fi puse la bătaie cele mai năstrușnice mijloace tehnice, vor fi, probabil, proiectate nu numai filme care să producă senzația perfectă de relief („**3-D pictures**”), ci și senzații tactile („**feelies**”, după modelul „**talkies**”, cum au fost numite filmele sonore) sau olfactive („**smellies**”); de altfel, prime experiențe în acest sens



Filmul ca şansă
a unei vesnice tinereți
(Brigitte Bardot și Gerard Philipe
în *Marile manevre*)

cesul de trecere a Terrei spre acel „**sat global electronic**”, atît de drag lui McLuhan și adepților săi, în care imaginile vor domina întreaga viață a omului.

Să încercăm, așadar, fără a merge însă prea departe cu fantezia, pentru că premisele tehnice nu trebuie create, ele există de pe acum, să aruncăm o privire anticipativă asupra modului cum va recepta spectacolul de film cinefilul viitorului. Cinefil, sau, mai degrabă, **videofil**, termen mai exact, chiar dacă nu a căpătat încă o largă circulație. În funcție de creșterea cererii de videocasete și videodiscuri, practica lansării de către toate

au și fost făcute în America, de pildă. Poate spectatorii vor sta în jurul unor măsuțe cu gustări și băuturi așa cum este cazul cu „**night club**”-urile unde se prezintă show-uri. Oricum, prețurile de intrare vor fi ridicate, iar lumea se va duce la cinematograful mult mai rar, așa cum se duce astăzi la operă, unde achiziționarea unui bilet a ajuns în multe țări o problemă.

În schimb, se va răspîndi tot mai mult obiceiul de a vedea filmele acasă. Se va utiliza televiziunea prin cablu, sau cei dornici de a-și crea o „cinematecă personală” vor cumpăra



Geraldine Chaplin ca invitată de onoare la unul dintre concursurile: „Imitați-l pe Charlie“

„filmele” (respectiv casetele și discurile video) de la supermagazinul din colț, prețul lor neîntrecind pe cel al unei cărți legate. Ducându-se după țirguiele, gospodina va spune neglijent vânzătorului „mai pune te rog și câteva filme”, sau și mai simplu, își va alege ce-i pofteste inima de la raionul de specialitate cu autoservire... Cinematograful la domiciliu va prezenta marele avantaj că **spectatorul va putea controla în permanență spectacolul:** printr-o apăsare de buton el va putea „opri” o anumită imagine pentru a o savura mai bine (stop-cadru acasă!), va putea da banda sau discul înapoi în căutarea unei secvențe insuficient înțelese, le va putea da înainte atunci când i se va părea că acțiunea lincezește sau devine neinteresantă...

Un alt mare avantaj va fi extinderea posibilităților de opțiune, spectatorul „la domiciliu” având la dispoziție nu o listă mai mult sau mai puțin restrânsă, potrivit programului săptămânal al sălilor de cinematograf, ci un „meniu” de o nesfârșită varietate, în măsură să satisfacă gusturile fiecărui membru al familiei — cum s-a văzut la începutul acestor rânduri.

Vreți să „jucați” alături de frații Marx? Nimic mai simplu!

Viitorologul Alvin Toffler („Șocul viitorului”) vorbește într-o lucrare mai nouă a sa, referindu-se la revoluția „video”, despre tendința de „demasificare” a „mass-media”. „De la un număr restrâns de imagini difuzate pe o arie largă, ne deplasăm spre un mare număr de imagini distribuite pe un spațiu restrâns”, spunea el. Și adaugă, cu referire, de data aceasta, la posibilitatea de control a imaginii: „A privi la televizor (prin intermediul căruia se transmit imaginile videocasetelor — N.R.) devine o expresie depășită. Corect trebuie să spunem: «a ne folosi» de el. Consider că epoca lui «a privi» a luat sfârșit.”

Afirmatie discutabilă, desigur. Că, datorită videocasetelor și videodiscului, spectatorul din pasiv devine activ, aceasta este indiscutabil. În condițiile când prețul echipamentului „video”, inclusiv al camerelor de luat vederi, va deveni mai accesibil, în așa fel încât să ajungă la îndemâna și a unor punți modeste, va crește numărul „cineastilor de duminică”, al celor ce vor face „filme de familie”, imortalizând pe bandă momentul-căsătoriei, nașterea unui copil, o petrecere între prieteni.

Or, din punct de vedere tehnic este perfect posibil ca secvențele de pe banda respectivă să fie transferate pe o bandă cu unul din filmele fraților Marx, să zicem. Sau cu un film cu Tarzan, sau cu un film științifico-fantastic... Spectatorul devine, astfel, el însuși regizor al unor filme din cele mai năstrușnice, o nesfârșită sursă de amuzament pentru el și restul familiei.

Eventual, asemenea producții „pro-prie” pot fi prezentate unui grup de prieteni și cunoscuți și atunci „spectacolul cu un singur spectator” se transformă într-o „reuniune video”; în acest caz sînt de rigoare ecranele TV gigant cu diagonala de 1—1,50 m, sau chiar mai mult, care permit o vizionare aproape ca într-o sală de cinematograf. Încă de pe acum, în America au fost create așa-numitele „săli de videoespectacle sportive”, în care pe un ecran gigant sînt transmise, prin intermediul televiziunii prin cablu, meciurile mai importante de box, de pildă, spectatorii achitînd la intrare costul biletelor, așa cum se întîmplă în cazul unui eveniment sportiv desfășurat „pe viu”.

Oare, mergînd mai departe pe această cale, va mai fi omul modern atît de departe de ceea ce imagina Ray Bradbury în „Fahrenheit 451”? — peretii unei camere, tapisați de sus pînă jos cu ecrane TV, care recepționează, zi și noapte, emisiuni non-stop, locatarul aflîndu-se literal-

mente prizonier într-o „colivie” electronică?

De la Hollywood la... San Francisco-wood

Modificînd tot mai adînc universul celei de-a șaptea arte, „revoluția video” își creează, treptat, un centru de gravitate propriu, care începe să rivalizeze cu Hollywood-ul: deși am văzut ca și studiourile hollywoodiene au trecut „din mers” la adoptarea noilor tehnici, înființînd, în acest scop, filiale specializate. Hollywood-ul este, totuși, tribut, într-un grad prea mare,

„Cele mai lungi picioare din istoria musicalului american”, așa era prezentată Cyd Charisse, partenera de dans a lui Fred Astaire și Gene Kelly



vechilor tehnici și, mai ales, este tributar comercialismului, ceea ce a determinat, încă cu un deceniu în urmă, un grup de cinești tineri, inventivi, deschiși spre nou și mai puțin urmărit, cel puțin la început, de obsesia profitului, între care Francis Ford Coppola, George Lucas, Sol Zentz, Michael Ritchie să-și îndrepte privirile spre o altă regiune, tot în însoțita Californie, dar mult mai spre nord și anume San Francisco, oraș aflat la 600 km de Los Angeles și vestita sa suburbie. În scurtă vreme, prin filme ca **Nașul** și **Conversația** (Coppola), **American Graffiti** și **Războiul stelelor** (George Lucas), **Candidatul** (Michael Ritchie), **Zbor peste un culb de cucl** (producător Sol Zentz), acest grup și-a câștigat o solidă reputație și datorită prestigiului și strădaniilor membrilor săi, a început să prindă contururi o serioasă infrastructură, și anume, trei mari studouri: „**Lucas-film**”, al autorului **Războiul stelelor** („capul de serie” al unui ciclu-fluviu, care urmează să cuprindă nouă episoade, ultimul fiind planificat să fie realizat în jurul anului 2000), care și-a mai creat și un departament separat de efecte speciale „**Industrial Light and Magic**”; „**Fantasy Films**”, aparținând lui Sol Zentz; și „**Zoetrope**”, al cărui proprietar este Coppola. Ultimul formează un caz aparte, în sensul că sediul companiei este la San Francisco, dar studioul propriu-zis (a cărei denumire evocă faimosul „**Zoetrope**”, un „strămoș” al cinematografului, creat în 1833 de americanul Horner, Zoe fiind numele soției lui Coppola) se află, totuși, la Hollywood. Toate cele trei studouri se caracterizează prin echipamentul ultramodern de care dispun: montaj cu ajutorul computerelor, sistem computerizat de înregistrare a dialogurilor, efecte speciale realizate prin mijloace electronice, prefigurând ceea ce va fi în viitor un centru cinematografic complet electronizat. Așa cum „**revoluția sonoră**” a consacrat definitiv Hollywood-ul, „**revoluția video**” este pe punctul de a consacra ca principal rival al acestuia San Francisco-wood-ul, dacă este îngăduit un asemenea joc de cuvinte...

Aci se cuvine a deschide o paranteză: ca urmare a unor dificultăți financiare (insuccesul unei supraproducții cu caracter romantic **One from the Heart**, concepută cu aceeași neînfrînată risipă de mijloace ca și **Apocalipsul acum**), Coppola, primul regizor care a anunțat că în viitor își va realiza toate filmele în sistemul „**video**” (adică va folosi benzile magnetice și nu pelicula cinematografică), a fost adus în situația să vîndă „**Zoetrope**”. Este, desigur, o lovitură pentru adepții procesului de „**video**”-izare a cinematografului, dar aceștia consideră că un „accident de parcurs” nu poate infiriza prea mult o tendință care, în perspectivă, le apare ca inevitabilă.

...Și, în concluzie, să dăm cuvîntul „Cîntărețului de jazz”

La capătul acestui scurt excurs în

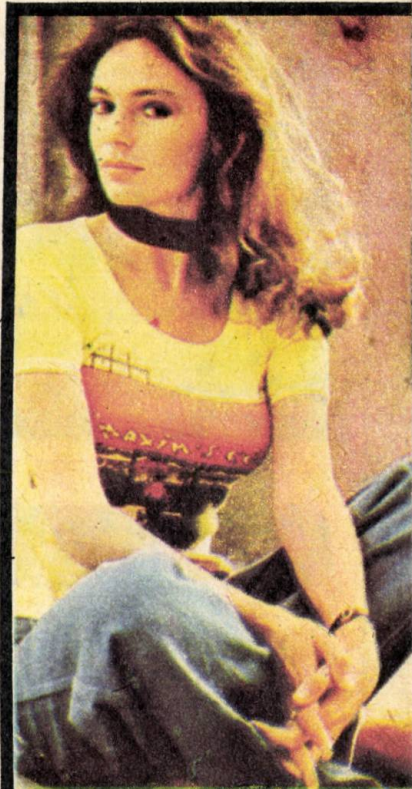
**Dacă „sonorul”
a consacrat
definitiv
Hollywood-ul,
revoluția „video”
este pe punctul
de a consacra
San Francisco**

viitor se ridică, în mod firesc, întrebarea: cit de repede se va desfășura și cit de departe va ajunge revoluția tehnologică la care sîntem martori în prezent? În ciuda începuturilor spectaculoase, este realist să se presupună că, deocamdată, nu poate fi vorba, totuși, de o trecere generalizată și rapidă, la noul sistem. Mai întîi pentru că studiourile din întreaga lume au făcut investiții prea substanțiale în echipamentul tehnic „clasic” pentru a putea renunța peste noapte la el, tot așa după cum nu se poate forma cit ai bate din palme o generație de „**videocinești**”; în plus, trebuie ținut seama că benzile și discurile „**video**” au o circulație încă restrînsă la un număr foarte mic de țări. În al doilea rînd, pentru că producțiile „**video**” sînt totuși încorsetate de dimensiunile (chiar mărite) ale ecranului TV; or, micul ecran exclude efectul panoramic, aceea impresie a vastității spațiului pe care o poate reda numai marele ecran. Calitatea imaginilor, mai puțin clare, mai voalate, mai nebulose în versiunea „**video**” este un alt element care atîrnă în cumpănă. Nu poate fi apoi omis un alt aspect și anume perspectiva sporiiri influenței micului ecran — apreciată încă de pe acum de unii sociologi ca fiind prea mare — asupra vieții omului modern. Vor fi oare cu adevărat oamenii stăpîni ai mediilor „**video**” sau riscă să devină, pînă la urmă, sclavii lor, în cazul unei extinderi fără limite a acestor medii? Cuvintele lui Howard Beale, „profetul nebulon al undelor” din filmul **Network** al lui Paddy Chayefsky: „**Începem să credem că realitatea o constituie tubul catodic și că viețile noastre nu mai sînt reale**”, sună ca un serios avertisment.

lată numai cîteva motive care par a îndreptăți aprecierea că, cel puțin pentru o bună perioadă de acum încolo, filmul clasic și versiunile „**video**” vor coexista, vor trăi în simbioză, ele se vor influența reciproc, vor lua unul de la altul ceea ce au mai bun. Cu condiția să existe și scenariul corespunzător, cel ce va avea numai de

cîștigat va fi spectatorul. Care, urmărind în tîlna căminului pe micul ecran un film transmis prin cablu, ori înregistrat pe videobandă sau video-disc, nu va întoarce spatele nici marelui ecran, în măsura în care acesta îi va oferi ceea ce tubul catodic, cu toate posibilitățile lui, nu va reuși totuși.

În **Cîntărețul de jazz**, filmul care a inaugurat, în 1927, epoca sonorului, Jackie Rabinowitz, eroul interpretat de inimitabilul Al Jolson, îi spunea mamei sale: „Și ceea ce ai auzit acum este un fleac, este doar începutul”. Parafrazînd aceste profetice cuvinte, pe care istoria celei de-a șaptea arte le-a consemnat ca fiind primele rostite vreodată pe ecran, s-ar putea afirma că ceea ce spectatorul de astăzi poate vedea datorită noilor tehnici video imbinat cu cele clasice este tot un început. Un început dincolo de care se întrevede pentru cea mai populară dintre arte posibilități tot atât de îmbucurătoare ca și acelea



O actriță franceză, de origine britanică, ajunsă star la Hollywood: Jacqueline Bisset

cărora, pe un alt plan, le-a deschis, la vremea respectivă, calea **Cîntărețul de jazz**.

Romulus CĂPLESCU



Toată lumea
știe că are
ochii albaștri
chiar dacă
fotografia
e alb-negru
(Franco Nero)

film și societate

„Frisoane garantate” la domiciliu

Din păcate nici universul „video” nu este scutit de „petele negre” ale poluării. Există firme care s-au specializat în înregistrarea pe videocasete a filmelor de groază, unele din acestea depășind orice limite în materie de violență și sadism. Un singur exemplu: **Coșmar la Daytona Beach**, povestea unui paranoico-amnezic, manipulat în scopuri criminale de o organizație secretă. Torturi, asasinat, schinguiuri, nimic nu lipsește pentru a întoarce pe dos chiar și stomacurile

cele mai solide. Alte titluri: **Holocaust canibalic**, **Masacru cu fierăstrău mecanic** (acest film, al unui „expert în materie”, regizorul american Tobe Hoper, a fost multă vreme interzis pe ecranele mai mult decât îngăduitoare! — ale majorității țărilor vest-europene, dar acum a fost tras într-un număr record de videocasete), **Carnajul**, **Commando-ul morților vii**, **Noaptea fantastică a morților vii**, **Secta morților vii** (după cum se vede, s-a creat o adevărată și lugrubă modă a... „morților vii”), **Crocodilul ucigaș**.

Un producător „video”, un anume Michael Shamberg, a mers un pas și mai departe, în oferta de „frisoane garantate la domiciliu”, propunând, sub denumirea de „Viewsak”, programe în care sînt vîrîte cu ghioțura, ca într-un sac (de unde și numele), într-o succesiune continuă, scene de violență din cele mai oribile, renunțîndu-se la orice pretenție de fir narativ. Scopul urmărit? „Știrirea instinctelor primordiale” după propriile mărturisiri cinice ale producătorului.

Afirmat că, destinate, prin specificul lor, unei circulații limitate, video-filmele de groază au o „arie de polu-

are” mai restrînsă, sau că „ceea ce face în intimitatea căminului este treaba fiecăruia” nu stau, desigur, în picioare. Copiile video sînt la fel de nocive ca și „originalele”, care ru-lează în săli publice. În fond, prin numărul mare de casete trase, prin schimbările de benzi care se pot efectua etc. capacitatea de „penetrație” malignă, respectiv de poluare morală, este aceeași. Indicativul „Interzis persoanelor sub 18 ani”, imprimat pe unele din aceste casete, apare ca o tristă ironie, pentru că nu există, evident, nici un mijloc de a garanta această interdicție.

Valul de producții poluante apare, astfel, ca una din cele mai grave tare ale cinematografului occidental, indiferent dacă este vorba de peliculă sau de banda magnetică, de versiunea „clasică” sau versiunea „video”, o operație de asanare radicală aparînd mai urgentă decît oricînd.

sondaj

Cele mai bune zece filme ale lumii

Revista engleză de specialitate „Sight and Sound” a organizat un sondaj printre criticii de film de pe toate meridianele pe care i-a abordat cu rugămintea de a răspunde la următoarea întrebare: „Care ar fi după dumneavoastră filmele cele mai relevante, mai stimulatoare și care vă oferă cea mai mare satisfacție, filme pe care le-ați lua cu dumneavoastră pe o insulă pustie?”

Lăsînd de-o parte formularea charismatică, invîtînd parcă la o aventură romantică și oprindu-ne la constatările concrete, — așa cum rezultă ele din despuieră scrutinului — iată cum arată preferințele „eșantionului” critic al lumii. (Trebuie amintit că dintre cei abordați au răspuns doar 60%.)

1. **Cetățeanul Kane** (Orson Welles, 1941); 2. **Regula jocului** (Renoir, 1939); 3. **Cel șapte samurai** (Kurosawa, 1954); 4. **Cîntînd în ploale** (Domen și Kelly, 1952); 5. **8 1/2** (Fellini, 1963); 6. **Cruceașorul Potemkin** (Eisenstein, 1925); 7. **Aventura** (Antonioni, 1960); 8. **Familia Amberson** (Orson Welles, 1942); 9. **Vertigo** (Hitchcock, 1958); 10. **Generalul** (Buster Keaton, 1926).

Constatarea care s-ar impune ar fi, potrivit acestui sondaj efectuat de către „Sight and Sound”, că după 1963 nu s-ar fi făcut nici un film mare. Așa cel puțin sună veridicul „eșantionului critic” al lumii. Preferații zilei, cum ar fi Steven Spielberg, John Carpenter, Martin Scorsese, Rainer Werner Fassbinder sau Woody Allen, sînt toți preferați după cele 10 locuri din fruntea clasamentului. Nici chiar numele care au făcut atîta vîgă în deceniul al 7-lea, — Ken Russell, Chabrol, Ingmar Bergman, Sam Peckinpah sau David Lean — nu sînt prea aproape de grupul fruntesc. Cel mai „tînăr” film de pe listă este, după cum se vede, **8 1/2** al lui Federico Fellini, realizat în 1963, după care se situează, ca vîrstă, **Aventura** lui Michelangelo Antonioni (1960).

contrapunct

Unde ești copilărie?

La Disneyland, desigur. Dacă nu cumva ai fost în stare să păstrezi amfura cu minuni (amfura fiind însuși conturul trupului tău) „să nu prelingă, să nu pice” tot ce ai adunat, ai simțit și ai visat în anii tăi de început, dacă nu cumva porii ți-au rămas deschiși, avizi, și ochii, capabili de uimire, candoarea nelăsându-se stînjinită de experiență ci mai degrabă stimulată de ea...

Dar să mă întorc la anii copilăriei și să mă limitez la una din cele mai mișcătoare amintiri, numite ca atare: desenul animat.

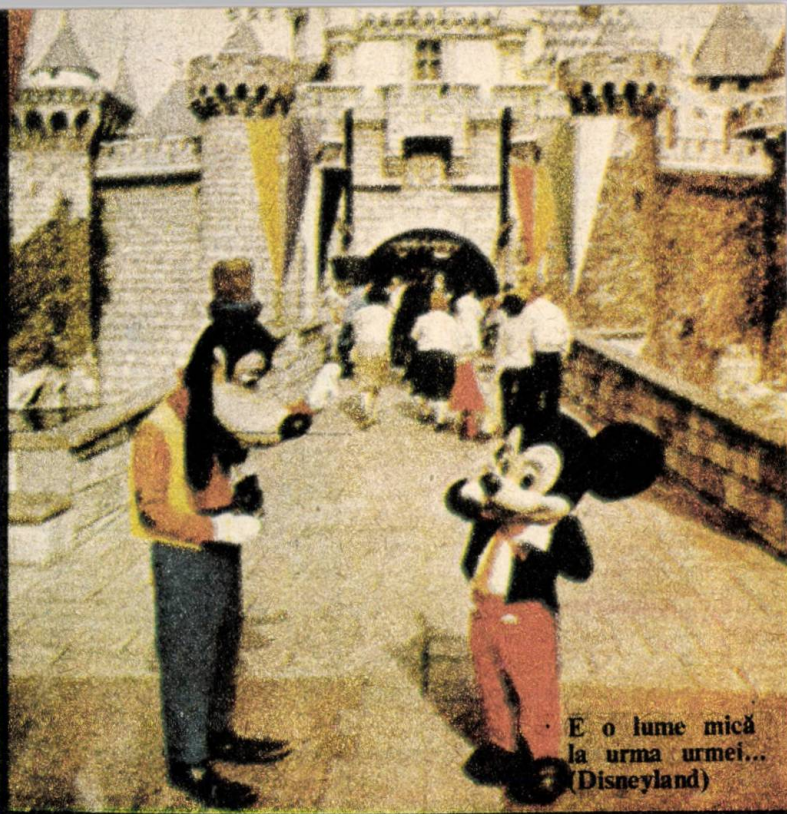
Așa cum copiii de astăzi urmăresc isprăvile șoricelului Jerry, generația mea îl urmărea pe ilustrul lui strămoș, Mickey Mouse, dar a fost destul să apară lungmetrajul **Albă ca zăpada**, ca Walt Disney să devină idolul meu definitiv, împăratul neînvins al basmului.

Și apoi, cînd am auzit că s-a înființat o țară a lui Disney, am rîvnit să ajung cîndva acolo, mai mult decît am rîvnit vreodată (o spun cu toată jena de rigoare) la vreun alt obiectiv turistic.

Oarecari exerciții întru întîmpinarea marii eventualități mai făcuseră eu, frecventînd cu asiduitate Tîrgul Moșilor — dar ce sărăcăcios a rămas în amintire „Castelul groazei”, cînd peste decenii, l-am confruntat cu „Conacul bîntuit”, pentru că, da, am fost și eu la Disneyland!

Prima minune e însuși orașelul care te primește, strada principală garnisită cu case, magazine, cișmele, tramvai tras de un mare cal cu zurgălăi, cinematograful la care rulează filme mute cu Chaplin, grădina cu pavilion pentru muzicanți, totul proiectîndu-te în altă epocă, aparent, idilică, pentru că se aud și împușcături (de la baraca de tir). Te poți fotografia cu mina pe umărul unui foarte solemn indian de ipsoș, sau braț la braț, cu Chip și Dale care circula, la proporții umane, printre turiștii de toate vîrstele.

Dar vrăjile țării lui Disney nu le trăiește numai în calitate de pelerin ci și de călător în trenuri aeriene din care vezi ciudate tufişuri „tunse” în formă de urşi, rațe, crocodili și alte făpturi mai reale decît în realitate, sau de pasager pe un Mississippi în miniatură, la bordul unui vapor primitiv dar primitor, sau în submarin — dar, mai ales, pătrunzînd, pe șine, în întunericul de taină al „Conacului bîntuit”, mai sus-amintit, printre ectoplasme și morminte deschise, însoțit de valere și hohote sinistre, participînd, vrînd-nevrînd, la fărâdelegile singeroase ale „Piraților din Caraibe”, făcînd drumul care-ți tale răsuflarea din macrocosm în microcosm și înapoi.



E o lume mică
la urma urmei...
(Disneyland)

Walt Disney: împăratul de neînvins al basmului

Am călătorit și în feerie, în lumea lui Peter Pan și a lui Alice, am fost în castelul „Frumoasei din pădurea adormită” și în chintesența basmelor, în tîrîmul păpușilor din toate părțile globului, cu trăsăturile, costumele și obiceiurile lor (ale păpușilor), în su-

netele cîntecului „It's a small world after all”, — „E o lume mică, la urma urmelor”...

Dacă am regretat ceva, a fost insuficiența reprezentare a însuși desenului animat, în favoarea montajelor tehnice, de un anumit fast industrial, dar încîntarea rămîne încîntare iar deschiderea unei sucursale a lui Disneyland (de fapt, o și mai amplă întreprindere, „Disneyworld”, Lumea lui Disney în Florida) dovedește că milioanele de vizitatori din toate generațiile vor urma să se perinde, unii traindu-și copilăria, alții regăsindu-și-o, alții prelungindu-și-o, ca pe o protecție, împotriva unui context uneori prea amenințător, care poate fi și vîrsta proprie și vîrsta omenirii.

Nina CASSIAN



Cine sînt prietenii
Albei ca Zăpada?



În exclusivitate

Cine nu râde la... Jean Constantin?

**23 de ani de teatru, zeci de roluri în filme.
Un actor care nu are nevoie de nici o prezentare:
Jean Constantin. Un actor care refuză interviurile. Și to-
tuși: „în exclusivitate pentru almanahul „Cinema“...**

Cabina actorului Jean Constantin la Teatrul „Fantasio” din Constanța. Jovial, grăbit și în același timp străduindu-se să fie o gazdă amabilă, cu o expresie a feței de o extraordinară mobilitate, cu o stranie lucire în ochi, Jean Constantin, în fața oglinzilor din cabină, pare a avea neastimăpărul dinaintea unei intrări în scenă. Azi nu are spectacol și totuși n-are timp. Peste o oră îl așteaptă o sedință C.O.M. de la care nu poate lipsi, e președintele C.O.M.-ului de la „Fantasio”. Îmi explică încă o dată că el nu dă interviuri — și deși noi îl „contactasem” înaintea Televiziunii se simte dator să-mi explice — „Vornicu a venit aici cu Carul! M-a amenințat că dă spațiu alb în emisie și spune că aici trebuia să urmez eu”. De ce nu-i plac interviurile? „Nu-mi plac și gata! Eu n-am texte, dom’le!”

Condițiile optime pentru un interviu fiind îndeplinite, putem începe:

— Care ar fi nu primul film în care ați apărut, ci primul film în care lumea a observat că a apărut Jean Constantin?

— *Procesul alb*, primul meu film. Criticii de film spuneau „extraordinarul Jean Constantin”, lucru care mi-a mers la inimă.

— Deci s-a observat din primul foc. De unde ați apărut? Unde v-a găsit regizorul Iulian Mihu?

— Mihu m-a găsit la un regiment de grăniceri unde am făcut amândoi armata. Adevărul e că la probele unde m-a chemat au participat foarte mulți actori... Eram vreo șapte pentru același rol. La probele de pe Podul Basarab și de pe Calea Griviței au spus că am autenticitate. Și am reușit eu!

— Autenticitatea de unde venea?

— Nu știu nici eu. N-am știut nici atunci și nu știu nici acum. Nu știu cum fac, că sint crezut!

— Tocmai asta voiam să afl: cum reușiți să fiți „de acolo”, să fiți convingător în toate meseriile pe care le-ați făcut în filme?

— Nu știu. Și ce n-am făcut? Am furat căței, am cărat, am fost marinăr, lăutar, bucătar, constructor, frizer, turc, roman, ajutor de polițist, contrabandist... Dar sint și roluri pe care le-am refuzat pentru că nu m-am simțit în largul meu. Rolul din *Reconstituirea* pe care l-a făcut Ernest Maftei, l-am refuzat pentru că mi-am dat seama că acolo nu trebuia să se ridă.

— Sinteți sigur că publicul râde imediat ce apăreți pe ecran sau pe scenă?

— Nu întotdeauna. Uneori îi derutez. Aseară, în Săracu’ Gică, m-am

concentrat atât de tare încît mi-au dat lacrimile. Publicul nu știa ce să creadă. Dar imediat i-am făcut să ridă în hohote.

— Ați vrea să faceți un rol „serios”? Ce-ați fi în rolul acela?

— Da, da! (Aici interviul începe să piardă în autenticitate, neputînd reproduce toate nuanțele și grimasele unui actor, care joacă efectiv fiecare răspuns, fiecare cuvînt). Ce rol? Nu știu... un tată de copii, un om necăjit, care ia autobuzul aglomerat în fiecare dimineață, care stă la coadă, căruia i se suie copii în cap, care-și mărită fata... Sau un rol a la Zorba grecul; erau momente dramatice extraordinare în filmul acela și țineți minte ce bine le scotea Anthony Quinn?

— Să ne întoarcem la debut. Înainte de „Procesul alb” ce-a fost?

— Bumbesci-Livezeni. Brigadier. Sint dintre veterani. Aveam pe atunci vreo 17 ani. Am fost tehnicianul brigăzii a III-a Constanța — Sectorul Di-neș. Am mulți prieteni de atunci. Acolo mi-am început și activitatea artistică. Făceam cuplete, monologuri și apoi le interpretam cu încă doi colegi: Cîrnici Constantin și Nestor Alexandru. Ei nu s-au făcut actori, erau oameni serioși. Acum unu-i tapițer și celălalt toboșar.

— Visai pe vremea aceea la meseria de actor?

— Nici o clipă.

— Dar simțeai că aveți talent?

— Da. Asta da. Rîdeau toți la cupelele mele și pe șantier și în armată. Cînd spuneam „A ruginit frunza din vii/ Și ținta mea a ruginit/ Pustii sint holde și cîmpii/ Și țintele ce le-am ochit” ce mai rideau comandanții!... Mă ajuta la texte și Iulian Mihu.

— Și apoi? După armată?

— M-am lăsat la vatră în Constanța.

— Sinteți constănțean?

— Get-beget, din Techirghiol. Aici mi-am început activitatea artistică, la Canalul Dunăre-Marea Neagră. În 1952. Eram angajat al Consiliului sindical al șantierului. Controlam toate brigăzile artistice din zonă. Pe urmă m-am transferat la Electromontaj I.M.U. Medgidia. Aici am luat cîteva premii.

— Primul premiu nu se uită nicio dată. Care a fost?

— Cu brigada Electromontaj, frun-tașă pe regiune. După ‘54, cînd am ajuns la Casa de cultură a sindicatelor, am fost laureat pe țară pentru rolul marinărului Toma din opera „Vînt de libertate”. Cineva din juriu a spus: „Legitimați-l pe ăla. Dacă nu-i profesionist, dați-i titlul de laureat”... Și nu eram profesionist. Am devenit abia în ‘57 în primul spectacol al Secției de revistă din cadrul Teatrului de stat Constanța, intitulat „Estrada pe satelit”. Împreună cu alți colegi de-ai mei am înființat tot aici Teatrul de păpuși (asta l-am spus-o și lui Vornicu!) Minuiesc păpușile nemaipomenit. Nu se poate mai mare bucurie decît să auzi o sală întreagă de copii rîzînd.

— Deci brigăzi artistice, operetă, estradă, teatru de păpuși...

— Și proză la Teatrul de stat. „Pa-siune pentru vilegiatură” a fost prima

piesă în care am jucat. Tot o comedie.

— De atunci a urmat numai comedie?

— Numai. M-am străduit să distrez lumea. Mă simt bine când ridic toată sala. Știi ce satisfacție am avut la un azil de bătrâni de aici, din Constanța, când unei bătrâne i-au dat lacrimile de ris? Și copiii mă iubesc foarte mult. Nu am copii, dar îi iubesc. Am dat un interviu și pentru „Cutezători”.

— Aveți momente de panică pe scenă când așteptați să se ridice și publicul rămâne pasiv?

— Nu. Adică... depinde. Sunt spectatori care percep mai repede poanta, alții mai încet. Cum spunem noi, cu fitilul mai scurt sau mai lung. Dar la mine nu prea e cazul. Mă cunosc din filme și de la Teatrul „Fantasio”, unde în 23 de ani am jucat sute de roluri...

— Toate aceste roluri din filme și de pe scenă conturează parcă un tip, pe care cum să-l definim?

— Nu știu (pauză și brusc un hot de ris). Un încurcă lume! Sau un descurcă lume!

— E tipul pe care-l recunosc spectatorii pe stradă atunci când vă fac semne...

— Se poate, dar mie în viață nu mi se întâmplă încurcături d-astea. Acolo merg toate șnur.

— Deci nu e adevărat că Jean Constantin „se joacă pe el”?

— Nici vorbă. Nici nu se poate. Viața e altceva. Dar eu fug de publicitatea făcută cu toptanul. Când rulează un film în care joc și eu, pe Bulevardul Republicii, eu nici nu dau pe acolo. Am o jenă...

— Nu e vorba de publicitate cred, ci de o popularitate care a venit de la sine.

— Popularitate e mai bine-zis. Dar nu-mi place nici asta. Când îmi las mașina, găsesc lumea grămadă la parcare. Și e o Dacie albă ca oricare alta.

— Viața unei vedete n-a fost niciodată ușoară. Pentru că sinteți o vedetă, nu-i așa?

— Așa! Cîștig și eu o pînel!
— În topul spectatorilor din Giurgiu, așa cum se poate citi în revista Cinema nr. 7/1982 vă aflați pe primul loc, alături de Sergiu Nicolaescu, — actorii cel mai populari.

— Să știți că eu mi-am cîștigat popularitatea asta datorită filmelor. Cum i-am spus și lui Vornicu în interviul care mi l-a luat, pe mine nu m-a lansat televiziunea, ca pe alți colegi. Am apărut la televizor doar de trei ori în viața mea, odată cu Aura Urziceanu...

— Dar cine v-a lansat?

— Cinematografia. Procesul alb, Haiducii, B. D.-urile, Explozia, Evadarea, Gloria nu cîntă, Revanșa... ce mai, toate filmele lui Sergiu Nicolaescu. Sunt regizori care m-au solicitat la toate filmele pe care le-au făcut. Și Dinu Cocea, și Mircea Drăgan... Acum aștept să înceapă Sergiu Nicolaescu un film și să mă cheme.

— N-ați avut senzația că uneori sinteți chemat pentru „culoare”, pentru că un rol, chiar secundar, în care apare Jean Constantin e o garanție pentru succesul de public?

**„Am fost marinar,
lăutar, bucătar,
constructor,
frizer, turc,
ajutor de polițist,
roman,
contrabandist...
Dar sînt și roluri
pe care
le-am refuzat”.**

— Da. S-a mai întîmplat să mai și „punctez” în filme. Dar dacă am jucat roluri mari în filmele lui Mircea Drăgan de pildă, m-am dus și atunci când avea nevoie de un „roman” oarecare. Eram autentic și acolo. Tot așa s-a spus și despre ajutorul lui Salmandra din *Explozia*. Și ăla era un rol pe cîste! Scris special pentru mine de Ioan Grigorescu, care îmi e și un prieten foarte bun. Dar nu de aceea scrie el roluri extraordinare!

— Ce vă determină să acceptați sau nu o colaborare la un film?

— Citesc scenariul și-mi dau seama dacă pot să o fac sau nu. Dacă sînt ridicol sau nu. Cînd nu mi se potrivește, nu sînt de-acolo, îmi dau seama pe loc. Dacă e vorba de o comedie... înclîceală, quiproquouri, să fug, să mă prindă poliția, să mă descurc eu singur, asta da, aici sînt în pielea mea. Am filmat de curînd un film pentru miliție. Nu știam scenariul. Am întrebat ce trebuie să fac. „Intri în Consignația și...” Stai, întreb eu, mă prinzi sau nu mă prinzi? „Te prinzi”. Gata! Și am început dialogul pe viu. „Ce cauți în Consignație?” Ce să cauț? M-am interesat și eu ca omu’, pentru cultură, nu? Să văd cine vine, ce se dă, cu cît se dă! „Păi ți-am spus să nu mai intri!” Mi-ai zis, da’ nu mai intru de-acum încolo...

— Cît e scris și cît e improvizație într-un rol de film pe care-l interpretați?

— Întotdeauna cînd rolul permite, regizorul mă cam lasă să improvizez pe situația respectivă. Mai ales cînd textul e prea intelectual și nu se lipește cu vorbele mele. Mă gîndesc din timp, de acasă, aici ar trebui să fac așa sau așa... Depinde și de situație. De pildă, la *Un echipaj pentru Singapore*, Nicu Stan, la care țin foarte mult, mi-a spus „Jeane, aici cînd yînzi marfa, ar trebui să...” Lăsați pe mine, i-am spus, mă descurc eu. Să vină arabil aici, că dacă nu i-o place!... Întotdeauna regizorii mi-au cerut părerea... Și bineînțeles, cînd sîr peste cal, mă opresc.

— Dar pe scenă? Spuneți textul în același fel în fiecare seară?

— Niciodată. Schimb mereu, fac altceva... Deși nu prea e voie...

— Care e prima replică cu care intrați disează în scenă? (Zi de vară, va-

canță... Replică pe care cititorii Almahului o vor citi la iarnă.)

— Prima replică? „Mi s-a stricat antenna la televizor. Țin foarte mult la ai mei, nu pot să le refuz nimic și stau eu antenă. E bine și pe casă! Se mai așează și păsările. Eu/ știu ce emisiune urmează după pasărea care se așează. Dacă e o barză, urmează debuturi, dacă e un cîntețol „Invitatul nostru”, dacă se așează o... și aici



Acum aștept din nou o colaborare cu regizorul Sergiu Nicolaescu... (Jean Constantin și Sergiu Nicolaescu într-o scenă memorabilă din *Revanșa*)

spune unul din sală „o cioară”, atunci eu mă uit spre el supărat „să-ți fie rușine”, dacă se așează o „elementă” d-asta de care a zis tovarășu’ urmează muzică de pahar sau cîntece de petrecere...”

— **Vedeți și filme fără Jean Constantin?**

— Asta-i bună! Multe! Și românești și străine.

— **De ce credeți că atât criticii, cât și spectatorii sînt nemulțumiți, în ultima vreme, de filmele românești?**

— Nu știu. Dar cred că ar trebui să se facă mai multe comedii. Românul nostru a ris dintotdeauna. Și la necaz și la bucurie. Avem foarte mulți actori comici minunați. Dar poate nu avem tot atîta scenaristi. Uite, de pildă, noi avem o flotă, o marină nemaipomenită. Ce filme bune s-ar putea face cu vasele, cu marinarii... Ce încăleală ar putea ieși cu sezonul estival... Dar nu se gîndesc scenaristi. Sau poate n-au interes să scrie? Nu li se comandă de către casele de filme? Nu știu... Nu se pornește de la ideea că ne trebuie un astfel de film. *B.D.*-urile, pe care unii le-au hulit, au fost foarte bine primite de public și au scos și banii. Că un film dacă a costat trei milioane și scoate doar o sută de mii de lei, n-am făcut nimic!

— **Citiți de obicei cronicile?**

— În mod curent. În ultimul timp am fost mai ocupat, n-am găsit nici revista „Cinema”. Dar am acasă colecția. Revista „Cinema” m-a cam uitat. Meritam și eu poate o poză mai mare, o copertă?

— **Dintr-o cronică ce țineți minte, elogiul sau critica?**

— Și dacă zice ceva de rău mie îmi place. Îmi dau seama cînd critica de film e autentică și dreaptă cu noi...

— **Ce înseamnă „șuşanea”?**

— De ce mă întrebați? Presupunînd că joc de 25 de ani în Constanța și nu am plictisit încă publicul care mă îndrăgește pentru că sînt de-al lor, gîndiți-vă că tot atît de tare vor să mă vadă și cei din Baia Mare, să spunem. Și apoi vreți să vă spun ceva? Eu n-am prea văzut orașele din țară. Acum un an am fost la Ineu, nici nu știam că există. Mă cheamă arădenii, mă cheamă timișorenii, de ce să nu mă duc? Nu e șuşanea, nu plec cu țambalul sau cu acordeonul. În cadrul ansamblurilor de la casele de cultură sînt „invitatul serii”. La fel e invitat și Dem. Rădulescu, cu care mă mai întîlnesc la meciuri. Știți că avem echipa noastră! Eu sînt portar, împreună cu Tamango. Spectatorii mă cred și-n rolul ăsta.

— **Publicul are întotdeauna dreptate?**

— Depinde care public. Cititorii cărora li se cere părerea în anchete, cred că sînt montați. Publicul care reacționează în sală, la replică, acela e publicul în care cred. După film, să se aprindă lumina și stop! „Stimați spectatori, vă reținem cîteva secunde. Ce părere aveți?”

— **Vi s-a întîmplat să vi se spună „în rolul acela nu cred că ați făcut ce trebuie; eu îl vedeam altfel”?**

— Nu, niciodată, pe cuvîntul meu!

— **Dar oameni care să spună „Bravo, domle, mi-ai plăcut”?**

— Aștia da. Oamenii pe care nu-i văzusem în viața mea și nici nu i-am mai văzut după aceea. Și să mai știți

ceva: pe mine nu m-a dublat nimeni, niciodată; am sărit de pe cal, de pe vapor...

— **În meseria de actor contează norocul, șansa?**

— Nu știu, nu pot să răspund. „Mă opresc la întrebarea a noua!” Dar există în meseria asta convingere și puțin talent de la mama, deși... (*pauză lungă*) se poate forma talentul, se mai poate învăța... Deși... (*altă pauză*) nu, altceva se învață. Talentul îl ai sau nu-l ai! E ca la pictori, ca la sculptori. Eu n-aș putea să învăț să sculptez, deși tatăl meu a fost arhitect. N-aș putea face niște lucruri pe care nu le simt. Cred că natura m-a înzestrat pentru a face omul să ridă... Am și fața asta...

— **Care dintre comici vestiți vă plac?**

— Louis de Funes îmi place la nebunie. Și Gassman...

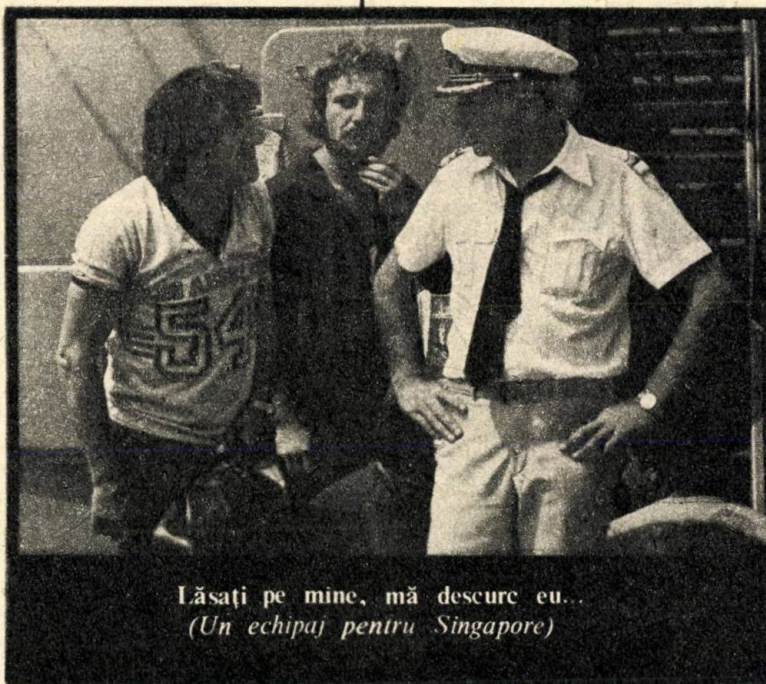
— **Să nu se ducă dacă nu are talent.**

— **Ce faceți cînd vă relaxați?**

— Ascult muzică, dorm. Ascult formația „Savoy”, o formație nemaipomenită, cîntă de toate pentru toți și se aude fără să fie racordată la sistemul energetic național, ca alții. Merg și la pescuit. N-am prins niciodată nimic, în schimb se adună pescarii în jurul meu ciorchine. Și copiii... unul îmi taie rîma, altul îmi ține mina...

— **Care e filmarea — nu filmul — care v-a rămas în suflet?**

— Cînd mă bătea Toma Caragiu în *Procesul alb*, secvența de la poliție. În afara emoției — era primul meu film — jucam și cu un actor aflat de mare! Bătaia s-a filmat pe viu, cu un aparat silențios. Operatorul îi spusese lui Toma că trebuie să „se simtă” palma pe fața mea. Eram în gros plan. Și am simțit-o! Apoi țin minte



Lăsați pe mine, mă descurc eu...
(Un echipaj pentru Singapore)

— **Într-o distribuție internațională cu cine ați vrea să jucați?**

— Ce întrebare?! Nici nu visez eu așa ceva. Nu mă cheamă ei pe mine. Lasă, să distrez eu publicul de la mine de acasă!...

— **Să spunem că filmul s-ar face la Constanța. Pe cine ați vrea ca partener din toată suflarea actorimii de pe mapamond?**

— ... (*Pauză lungă*)... Gelu Manolache!

— **Și mai cine?**

— Draga Olteanu. E o minunăție de actriță. Oricînd aş juca cu ea.

— **Totuși, dintre actorii străini?**

— Brigitte Bardot! Știți, mie îmi plac bondele. La brunete nici nu mă uit, că s-ar putea să-mi fie rude.

— **Ce sfaturi ați da unui candidat la examenul de actorie de la IATC?**

niște scene din serialul *Toate pinzele sus*. Și din *Explozia*, scenele cu Gheorghe Dinică, pe care-l apreciez mult.

— **Dacă nu erați actor, ce-ați fi fost azi?**

— Normator, că asta sînt de meserie. Am făcut școala de normatori pe Canalul Dunăre-Marea Neagră și tot normator am fost la I.M.U. Medgidia, chiar dacă eram șeful serviciului salarizare. Dar dacă n-aș fi fost actor, mi-ar fi părut rău. Ce v-a venit cu întrebarea asta?

— **Nimic. Căutam un prilej de închelare pentru a vă mulțumi și a vă ura succes în continuare.**

Interviu realizat de
Roxana PANĂ

Gogomăanii

Trebuie să stai mult de vorbă cu copiii ca să poți să înțelegi logica gândirii lor, pentru că există o logică nescrisă folosită de toți copiii din lume.

Cea mai frumoasă expresie auzită de mine ce s-ar potrivi acestei „logici” este **gogomănie**. Copiii folosesc și **Gogomăniile enorme**. Odată ce ai prins secretul specific acestei „logici” totul pare firesc: un soare preistoric strănută și creează universul — un fulger acceptă să cînte într-o orchestra urmărind bagheta dirijorului — o cupă de șampanie convertește o bombă atomică, sau o bombă furată este ruptă în bucățele și împărțită săracilor, — un moș și o babă cresc la casa lor de la țară un copil găsit și pierdut de o navă cosmică, — două fetițe opresc timpul pentru drama unei broscuțe ce a degerat în plină vară, etc., etc.

Henri Fabre scrie că există un fluture, Sfinxul, care atunci cînd se simte urmărit țipă ca un șoarece; Amundsen zice că există o umbră care nici nu crește și nici nu se micșorează și că soarele la polul Nord se amuză plimbîndu-se de-a lungul orizontului fără să apună și fără să răsară... Caragiale caută strada Pacienței pe strada Sapienței, Eugen Ionescu face scaunele să vorbească sau morții să crească...

— „Știi că eu pot să-mi mănînc un deget?” zic eu.

— „Și eu pot să-mi mănînc un deget”, îmi răspunde un picic de cinci ani.

— „Eu pot să mănînc un picior”, zic eu.

— „Cu pantofi?” rîde piciorul.

Pe suprafața albă și proaspătă a creierului copilul plantează noțiuni concrete, el învață fără întrerupere logica lumii înconjurătoare, ordinea și disciplina noutăților sînt înmagazinate și consoli-

date cu ajutorul fanteziei iar fantezia este critica amuzantă a dezordinei pentru stabilirea ordinei, pentru că chiar și minciuna este folosită pentru definirea adevărului.

Cei ce știu, sau sînt convinși că nu mai au nimic de învățat, au aleile creierului lor asfaltate, au semafoare și milițieni cu disciplină de fier, pe acolo fantezia trece greu.

— Cîți draci puteau să intre în turbinca lui Ivan Turbincă? mă întreabă picicul.

— Mulți, răspund gîndindu-mă.

— Cît de mulți? insistă picicul.

— O mie de draci!

— Dracii sînt mai mulți de o mie?

— Draci nu există!

— Dar turbinca fermecată există?

— Nu există nici o turbină fermecată, răspund eu și simt că mă încurc.

— Atunci nici Ivan Turbincă nu există și el este soldat!

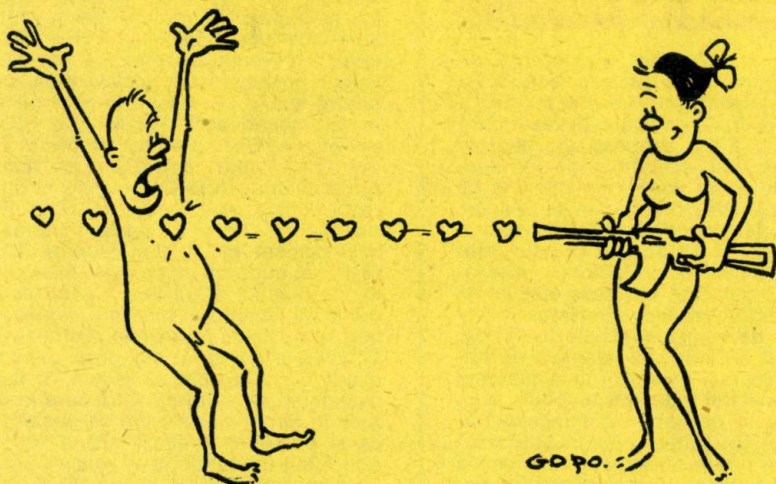
— Ivan Turbincă este o poveste!

— Și poveștile de ce există?

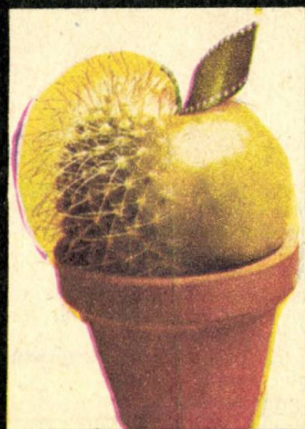
— Ivan Turbincă este o poveste și povestea este... privesc prin ochelari fumul de țigară... știi ce? uite există doi luceferi: unul e sus pe cer, e o stea strălucitoare, celălalt luceafăr e al lui Eminescu, el strălucește undeva în mine, cînd recitesc poezia se aprinde mai puternic, capătă trup de om și se aruncă-n lacuri... Gogomăanii, gogomăanii?...

Privesc ochii picicului, sînt ca două ventuze ce vor să absoarbă flori misterioase pentru spațiile albe din creierul său.

Ion Popescu GOPO



GOGOMĂNIE SENTIMENTALĂ.



film și societate

El, cinefilul, la El Mundial

Acum, pe iarnă, odată trecută nebunia verii, ce ne-ar interesa pe noi, cinefilii, în acest serial al El Mundialului '82, această „Lungă scurtă vară fierbinte”, desfășurată pe malurile Mediteranei, bazin fără de care nu se pot concepe civilizația lumii și războaiele ei mondiale? Fără a păcătui printr-un orgoliu elitar, noi, cinefilii, sperăm să se admită că nu ne putem confunda nici cu economiștii, nici cu turiștii, nici cu sociologii, nici cu specialiștii în sisteme de joc patru-patru-doi, nici cu psihiatrul mulțimilor. Mergem cu umiliința până acolo încât acceptăm că economiștii și medicii, antrenorii și generalii de armată pot trăi și se pot descurca fără noi, dar noi fără ei, nu. Căci, specificul nostru este să ne uităm la tot ce mișcă pe pînză și în jurul ei, riul, ramul, leopardul, ba chiar gardul. Sociolog fără cinefil merge, cinefil fără sociologie și politică, e ca Don Quijote fără Sancho Panza. Totuși — pentru păcatele noastre — cinefilul e o altă mîncare de pește decît aceea numită Pele, oricît ne-ar place și ea.

Roma orele 17

În numele acestui drept sacru la diferență, cinefilul va reține punctul de vedere economist pentru care „sportul-spectacol este o mare sărbătoare dar și un mare lux, o afacere dezastruoasă pe plan economic”. Ziare serioase au titrat în această vară: „Fiasco-ul economic al El mondialului.” „Spectatorii: un eșec”, un eșec în ce privește afluența populară pe stadioanele Spaniei: o medie de 35.698 de spectatori la 52 de meciuri cînd, în '74, în R.F.G., la 38 de meciuri, s-a înregistrat o medie de 46.685. Dacă Federația internațională a cîștigat „organizînd un mare festival de fotbal-spectacol pentru profitul diverselor societăți multinaționale de echipament sportiv, al căror instrument este” — federația spaniolă de fotbal ca și bugetul Spaniei au ieșit într-o pierdere în care a fost antrenată și industria turistică, și ea extrem de dezamăgită de ceea ce a încasat, cîteva mari agenții de voiaj fiind chiar în pragul falimentului. Pentru o țară cu o situație economică grea, El Mundial-ul a fost un lux, deocamdată nerăscumpărat. Fotbalul, azi, e și altceva decît o joacă gratuită. Economiștii, studiîndu-l, nu părăsesc acea optică a lui Balzac care se întreabă întotdeauna în fața celor mai puternice și entuziaste spectacole populare cît costă și ce profit sau pierdere aduc. Balzac, se știe, încă nu a fost

criticat nici ca proletcultist și nici ca economist sau sociolog vulgar.

Din punctul de vedere al sociologilor, tot nevăgari, „acest El Mundial, cam lunguț, această mare messă tiranică a fotbalului a devenit repede o obsesie. O beție forțată. Curioasă planetă unde se uită ușor ce n-are legătură cu un balon rotund, și unde restul, adică esențialul, e lăsat pe un plan secundar”. Planetă curioasă, desigur, fenomen însă demult cunoscut: fotbalul ca drog feeric, compensator și de atîtea ori legitim, nociv și stupid la toate convulsiile lumii, la toate frustrațiile și violențele ei. **Roma, orele 17** (8 iulie 1982): „Toată țara s-a oprit. De la președintele Consiliului de miniștri la cel mai posac dintre șomerii tehnici, toată lumea era cu ochii pe post: **la partida** (Italia—Polonia) sau apoteoza puterii de abstragere. În registrul tragediei sau al farsei, **la partida** oferă un rezumat al dramelor și speranțelor naționale, ea transformă cotidianul în epopee. În Italia, ca nicăieri poate în altă parte, „il calcio” e o extraordinară mașină de produs mituri.” Și ce mituri! (Titlu în ziarul spaniol „Marca”: „Italia și fotbalul ei... Mamma mia!”) Și ce spectacol în clipa cînd **la partida** se încheie cu victoria **dei noștri**! Spectacolul nu se mai poate rezuma — cum irezumabilă va fi veșnic secvența cu care se deschide **Roma** lui Fellini: șoseaua sub rafalele ploii, cu un cal alb printre sutele de mașini în care mii și mii de suporteri scandează: **Forza Juve!** Cinefilul decupează imediat „asaltul fîntînii romane, ca într-un „remake” populist după faimoasa baie a Anitei Ekberg în **la Dolce vita**”, el întrevide scrișnetul feroce al filmelor lui Dino Risi în scriul „inamicului” Breithner, purtat pe străzile Romei cu acel dement prost gust propriu „Monștrilor”, lui Risi”², el aude ca în mixajele felliniene glasul miilor de fanatici ai lui Paulo Rossi acoperind acordurile lui **Othello** al lui Verdi, reprezentat în aer liber, sub stele, în marele amfiteatru al Veronei. Sociologul e însă și mai crud: „Victoriile în Mondialul '82 ne-au dat să vedem, în Italia, mulțimile ovaționînd un prim-ministru care în aceeași zi ceruse în Parlament măsuri de austeritate. Fotbalul, ca și ciclismul, creează aici o parodie (n.r.: din nou Risi!) de solidaritate pe care orice putere politică se grăbește s-o manipuleze”. Și nu numai în Italia. Pentru a înțelege ce dimensiuni devoratoare social-politice a căpătat mitul fotbalului, merită citat acest document, o telegramă bătută pe telexurile lumii după acea semifinală RFG—Franța³, care a cutremurat cele două poame mai mult decît o pagină din Camus sau

Thomas Mann⁴: „Judecata divină care, după mitologia clasică (n.r.: din nou mitologia!), intră în joc la fiecare luptă între două popoare (n.r.: așa s-ar numi azi un meci de fotbal) a vrut ca norocul să aparțină germanilor în această confruntare. Noi simțim din toată inima alături de francezi, care meritau să meargă înainte ca și noi”. Semnat: Helmut Schmidt.

Grandoare și mizerie...

În aceste condiții devine extrem de interesant că cei care și-au păstrat mintea rece în fața acestui delir au fost specialiștii în fotbal, tocmai ei. Jacques Ferran, redactorul șef al secției de fotbal al ziarului „L'Equipe”, una dintre cele mai prestigioase competențe din literatura de specialitate (și încă ce literatură!), trăgând concluziile turneului, a afirmat câteva idei de mare bun simț care dau dreptul cinefilului să bată fericiți din pleoape. După ce se opune tezei economiste care susține, ca mai sus, că El Mondialul a fost un eșec financiar — iată, există și aici luptă, divergențe de idei și socoteli — după ce admite că întrecerea „a fost îngrozitor de lungă și obositoare, inumană chiar, dar nimeni nu-i poate nega bogăția, densitatea și plenitudinea”, după ce caracterizează arbitrajul ca „omenesc” iar jocul „variabil, peștriș și diferit ca însăși viața”, el, Ferran, propune două concluzii: pe de o parte ca rezultatele turneului „să nu fie tratate cu prea multă seriozitate” — „câci dacă miine, cu aceleași echipe, s-ar reîncepe jocurile, ierarhiile s-ar putea răsturna” — iar pe de altă parte „să ne păzim de orice mitologie (subl. autorului) cu privire la acest Mondial... Ține de grandoirea și mizeria fotbalului de a nu furniza decât învățăminte efemere și de a-și construi concluziile doar pe nisip”.

Minunatele cuvinte — cum se spunea pe vremuri la vorbele adânci — care merg direct la inima cinefilului, încântat ori de câte ori i se propune să privească jocul de fotbal fără multă seriozitate și să nu-l mitizeze ca pe o (in)disciplină fundamentală a vieții pe pământ. E adevărat că o desăvârșită competență, numitul Pelé, e mult mai critic, — chiar nihilist, — decât ziaristul parizian. El, Pelé, susține ca n-a observat nimic nou în fotbalul Cupei Mondiale, că n-a progresat, că nivelul tehnic a fost mai coborât ca niciodată, superjucătorii fiind puțini: Italianul Conti — pe care el, Pelé, îl socotește cel mai bun din toată competiția, — Falcao, brazilianul, Tigana, francezul... S-ar putea crede că Pelé gîndește cu atîta dezbateră din cauză că Brazilia lui (și a cinefilului, s-o recunoaștem!) a pierdut. Nu: „Chiar campioană, cred că Brazilia n-a fost ceea ce așteptam...” Imputarea cea mai precisă și mai gravă adusă de Pelé echipei sale poate de asemenea să uimească pe cel care cunoaște spiritul jocului brazilian. Pelé acuză echipa că în meciul cu Italia (de fapt adevărata finală), cu 22 de minute înainte de sfîrșit, la scorul de 2:2 care le aducea exact punctul necesar pentru a se califica în semifinale, Falcao și ai săi nu au închis jocul pentru a menține rezultatul: „Lumea le-ar fi iertat această scurtă perioadă de auto-protecție... În loc să facă așa, ei au pierdut, printr-o mare indisciplină, meciul care nu trebuia pierdut, turneul și cițiva prieteni. Se poate ierta o înfrîngere logică, o eroare umană, dar o sinucidere ca asta, niciodată”.

Ideal și Real (Madrid)

Cu aceste vorbe decisive și tari — cinefilul, ca om ce-l ține pe Pelé lîngă Bogart pe perete, ar fi

spus că o echipă ca aceea a Braziliei care lasă într-un meci ca cel cu Italia, pe același Rossi să marcheze de trei ori nu are de ce să pretindă titlul mondial! — cu aceste nemilosii față de o sinucidere, se pătrunde în subiectul de suprem interes, pentru cinefili, din acest serial al verii duse. Și anume, ca de obicei, cel psihologic. Ferran îl va formula și el astfel: „Triumful realiștilor (Italia, RFG) asupra idealiştilor (Brazilia, Franța)”. Cu această formulare — tot omul de cinema vine acasă, la el. Căci acest conflict — acela dintre romantismul francez și forța impecabilei mașini nemțești, dintre „sinucigașii” brazilieni și uimitorul oportunism vital al italienilor — este, de multe ori, conflictul celor mai bune filme pe care le-a văzut, al celor mai bune cărți, dacă nu al celor mai adînci studii de economie, sociologie și politică care i-au modelat privirea.

Încît, departe de multimele dezlănțuite de pe Via Appia — dar recunoscînd că jocul italienilor e rezumatul cel mai corect al unui patetism amestecat urît și fascinant cu șmecheria, ciupeala și cinismul⁵ — întristat de soarta unei Brazilii care în ochii lui are meritul inegalabil de a fi silit Italia să joace cum nu va mai juca probabil niciodată, indiferent la bugetele și castelele Spaniei, rece la mit, ostil la orice drog, nostalgic după neseriozitate și fair-play în orice joc, lipsit de iluzii, conștient pe mîna cui a nimerit titlul mondial, învins în orgoliile sale de vizionar al pronosticului, resemnat că nu-l va putea ajunge vreodată pe magicianul vest-german herr Cox — care a putut pune într-o casă de bani, următorul pronostic: „Finala: Italia — R.F.G. Scor 3:1. Breitner va marca golul german” — în două cuvinte: intelectual sfîșiat, acest cinefil are totuși liniștea că poate aduce El Mondialul la veșnic tonica schemă, aceea a luptei dintre realism și idealism⁶, și-și poate murmura, ca în Faulkner:

— Unde am mai citit chestia asta?, răspunzîndu-și tot ca în cea genială „Lecție de chimie” de la Yoknapatawpha:

— În toate cărțile bune; în toate filmele bune.

Radu COSAȘU

1) În Italia, victoria de la Madrid a dat suplimentar de lucru spitalelor care au avut de tratat cu deosebire răni ale picioarelor, fîntînile în care se aruncau tifozii fericiți fiind pline de sticle sparte.

2) Același din rîndurile cărora a putut apare, după Italia-Brazilia, un ziarist din Roma care-și titra articolul scris din adîncul sufletului său de european: „Negrii au pîlit”...

3) Meci sublim, alături de alte cîteva frumuseți ca Brazilia-Italia, Brazilia-Argentina, Argentina-Ungaria.

4) Afirmăția nu e făcută în vînt. Un faimos publicist francez, J.F. Kahn, susținea că n-a văzut „niciodată un meci de asemenea calitate... literară... Singurul păcat este acela că acest roman s-a terminat ca o melodramă”.

5) În optica lui Ferran, fotbalul italian ar alia „tot ce e mai clinic cu tot ce e mai exaltat în joc”. În schimb, făcînd revista presei braziliene, a celor „negri care au pîlit” se vor observa imediat laudele aduse, fără ranchiună, Italiei: „Curaj și inteligență” (Convicción), „simț al contrai fără de egal, un mare realism” (Journal des Sports) dar și „o forță magică” (Diario Popular).

6) Exprimată exact de celebrul fundas italian Claudio Gentile, într-o discuție cu un ziarist francez, îndurerat după meciul cu RFG.: „Voi, francezii, trebuie să știți ce vreți: să învingi sau să plăci? Amîndouă? Nu-i totdeauna sigur că se poate. Noi, la 3:1, n-am fi pierdut. Aveam comora în mîină și n-am fi lăsat-o”.



Un curaj tragic
(Marilyn Monroe)



film și societate

**Adeseori
în lumea
filmului
paradisul
și
infernul
se
confundă**

Cealaltă față a gloriei

Poate nicidecum discrepanța dintre aparență și realitate nu este mai flagrantă decât în viața vedetelor de cinema. Aparență construită cu grijă de un sistem complex în care publicitatea alimentează din plin dorința publicului de a crede în universul stăluitor și paradisiac al celor care le hrănesc visurile. Acolo, în lumea lor, chipurile și trupurile sînt perfecte (dar cite nu sînt opera chirurgului?!), dinții sînt șiraguri de perle (dar cîți nu aparțin în exclusivitate dentistului?!), zîmbetele sînt ultrafericite (dar cite nu sînt la comanda fotografului?!), iubitricile sînt ca în basme (dar cite nu se sfîrșesc cu divorțuri jalone?!). În paginile lor lucioase și colorate, revistele le popularizează gusturile — cartea preferată, culoarea preferată, minicarea preferată etc. — care atunci

cînd sînt îndoielnice se cheamă extravagante. Le consemnează panseurile — „Unul dintre lucrurile cele mai reconfortante ale bătrîneții este acela de a-ți da seama că ești mai interesant decât majoritatea oamenilor pe care îi întâlnești” (Lee Marvin) — care dacă nu sînt inspirate se cheamă profunde. Le fotografiază casele — vedeta în piscină, vedeta lângă colecția de tablouri, vedeta pe terenul propriu de tenis — care poartă mai puțin amprenta personalității posesorului cit pe cea a decoratorului.

Ei și ceilalți

Și astfel se naște mirajul, legenda,

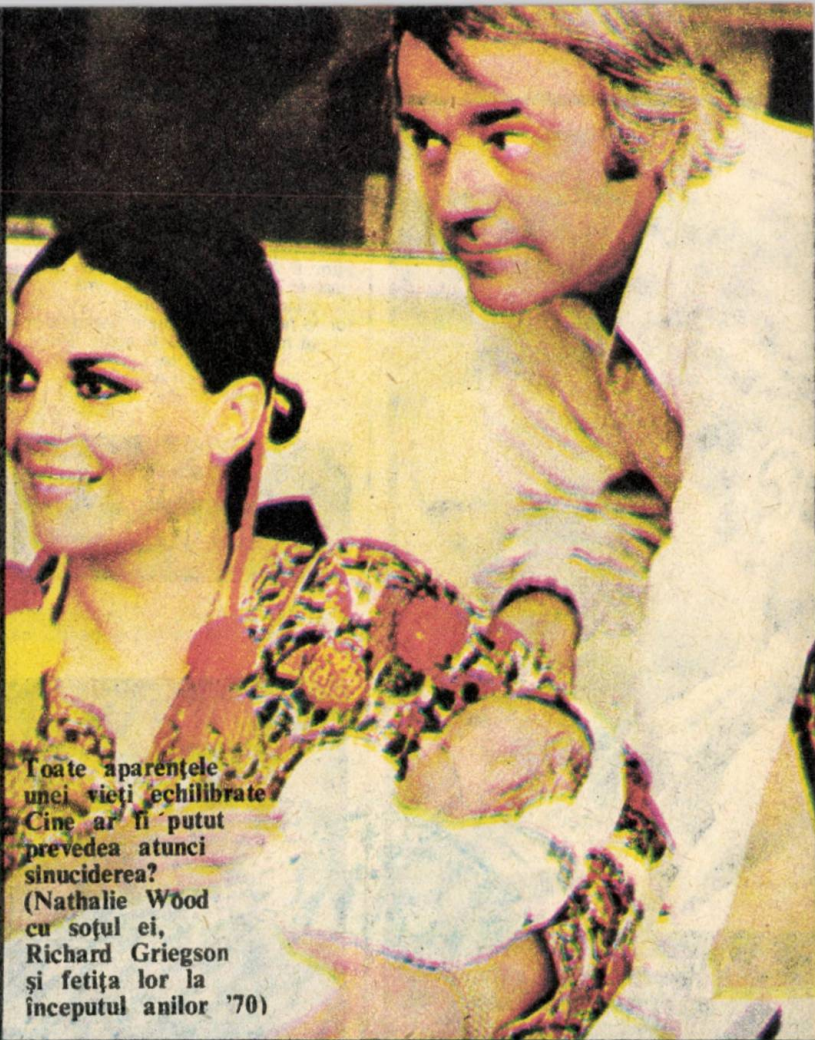
mitul. Lumea se împarte net în „ei” și „ceilalți”, două zone între care transferurile sînt anevoioase. „Ceilalți”, adică muritorii de rînd, caută o cale de acces spre acest paradis terestru care este lumea „lor”, un acces direct (mii de aspiranți și aspirante dau tircoale studiourilor visînd să devină vedete) sau indirect (dorința de a ști totul despre „ei”, de a-i urmări cu gîndul și, în măsura posibilităților, de a-i imita). În timp ce „ei” ar vrea să evadeze din paradisul la care au ajuns pe cînd făceau parte din lumea celorlalți și care privit din interior seamănă mai degrabă cu un infern. Evadarea e dificilă.

Arareori ea este facilitată de perspectiva optimizării statutului social, ca în cazul Grace Kelly care se căsătorește cu prințul Rainier abandonînd

pentru totdeauna Hollywoodul. Este o excepție și o falsă evadare, pentru că, devenind principesă de Monaco, Grace Kelly schimbă o scenă cu alta, un vedetariat cu altul, o convenție cu alta, un ghetou mai mare cu altul mai mic dar mai pretențios, alimentând iluzia că basmul cu Cenușăreasa poate deveni realitate.

Uneori evadarea ia forma abandonării deliberate a cinematografului. În 1941, după 27 de filme, Greta Garbo renunță, la început temporar apoi definitiv, punind punct unei cariere de aproape 20 de ani. Gestul este pus în rând pe rând pe seama insuccesului de critică și de public al ultimului său film, *Femeia cu două fețe*, pe seama deprimării din pricina războiului și mai ales pe seama unei crize de vîrstă — la 36 de ani „domnișoara Hamlet” se teme de bătrînețe, de faptul că frumusețea ei „tristă ca granitul și rece ca un ghețar” va începe să se degradeze. „Cîteodată simt o imperioasă nevoie să mă nasc din nou ca să mă eliberez de sentimentul că nu sînt nimic” — declară actrița hotărîtă să se regăsească pe sine în anonimatul unei vieți modeste și calme. Optînd pentru o soluție de compromis, Brigitte Bardot părăsește în 1972 ecranul, rămînînd o persoană publică și dedicîndu-se salvării animalelor, ceea ce îi asigură un vedetariat controlat. Sporadicele interviuri și apariții la televiziune îi oferă prilejul de a afirma, printre altele, că abia acum știe ce înseamnă adevărata fericire, fericirea de a fi tu însăși. Garbo și Bardot au ucis actrița în favoarea femeii.

Deseori evadarea înseamnă sinucidere, fie prin epuizarea treptată a organismului (Rudolph Valentino, Jean Harlow, Judy Garland, Martine Carol, Romy Schneider), fie printr-un gest disperat dar hotărît (Marilyn Monroe, Jean Seberg, Patrick Dewaere). În aceste momente tragice, aceleași re-



Toate aparențele
unei vieți echilibrată
Cine ar fi putut
prevedea atunci
sinuciderea?
(Nathalie Wood
cu soful ei,
Richard Griegson
și fițița lor la
începutul anilor '70)



A concurat
cifra
de afaceri
a uzinelor
Renault

viste cu pagini lucioase și colorate adoptă un ton cernit pentru a dezvălui cîte ceva din adevărata viață a vedetei de cinema. Cînd reflectoarele se sting și machiajul este înlăturat, mirajul se risipește și apar chipuri răvășite de durere, obraji buhăiți de alcool, priviri rătăcite din cauza drogului, trupuri învelite în păături mizere pornind spre masa de autopsie.

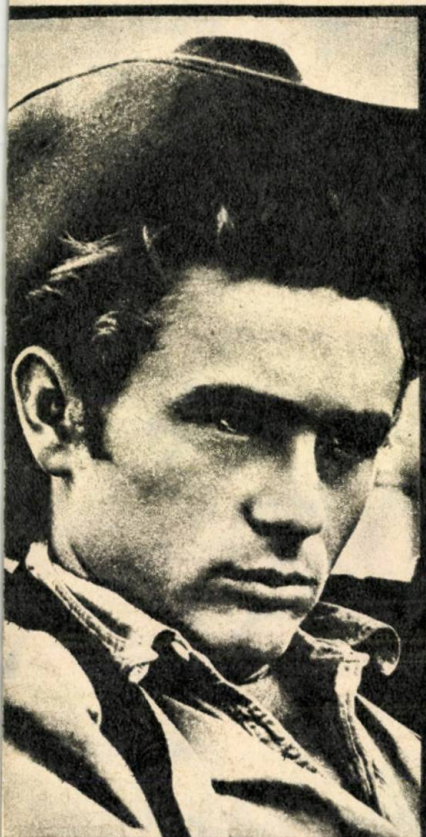
De ce? se întreabă „ceilații”. Ce le lipsea? Aveau tot ceea ce își poate dori un om: și frumusețe, și bogăție, și mai ales glorie. „Ceilații” nu pricep că tocmai această glorie i-a ucis.

„Cum să le explicăm cine sîntem noi, actorii? Cum să le spunem că obligați să jucăm, să interpretăm, să fim ceea ce nu sîntem cu adevărat. Înebunim și ne pierdem? Cum să le spunem că pentru a rămîne în picioare avem nevoie de atîta forță de caracter și de atît echilibru? Dar unde să găsim acest echilibru în lumea noastră, lumea jonglerilor, a clovnilor, a trapeziștilor acestui circ în care proiectoarele ne poleiesc gloria? Ceilații nu pot înțelege că, cu cît devii mai celebru, cu atîta ți-e mai greu să trăiești?” (Alain Delon).

Așa arată sfîrșitul

23 august 1926: Rudolph Valentino, „cel mai mare idol pe care l-a cunoscut cinematograful”, dansatorul de tangou, amantul latin care a răscolit inimile femeilor. Șeicul, este răpus de peritonită. Nu e un simplu accident. Valentino era un om sfîrșit, măcinat de un rău existențial ireversibil: „Nu mi-am găsit sufletul. Sînt asemeni celui care și-a pierdut umbra și simte că înnebunește. Vreau să am un suflet. Vreau să mor pentru a avea un suflet”. (Moartea lui a făcut vivă. Și astăzi mai apar cărți pe această temă.

6 iunie 1937: un alt „accident” neîntîmplător. Bomba blondă, Jean Harlow, moare la 26 de ani de uremie. De fapt, frumoasele platinatate i-au lipsit în acele momente puterea de a lupta cu boala și dorința de a supraviețui ceea



**A rămas personajul-simbol
al eroilor fără cauză
(James Dean)**

ce e lesne de înțeles pentru că, așa cum spune Clara Bow, „a fi sex-simbol este o grea povară, mai ales când ești vîlguț, lovit, rătăcit”, așa cum era Harlow.

30 septembrie 1955: un Porsche sport rulînd cu 160 Km la oră se sfîrșimă la Paso Robles. La volanul său se află James Dean, actorul care în numai trei filme a izbucnit să fixeze pentru multe generații prototipul adolescentului veșnic neliniștit, dornic de absolut, amestec de romantism și nihilism. Așa cum remarcă Edgar Morin, pentru Dean automobilul înseamnă evadarea, iar viteza înseamnă absolutul.

5 august 1962: Marilyn Monroe, vampa inocentă a Hollywoodului, sex-simbolul anilor '50, se sinucide cu barbiturice punînd capăt unei existențe agitate, dominată de neîncredere în sine și de lipsa de înțelegere a celorlalți.

22 iunie 1969: Judy Garland, copilul minune al filmului american și apoi, în adolescență, „jagodnica ecranului”, sfîrșește la 47 de ani din pricina excesului de sedative, stimulatoare de energie și alcool.

30 mai 1982: vedetă națională la 18 ani cu rolul principesei Sissy, vedetă internațională la 24 de ani, Romy Schneider moare la 42 de ani în urma unui atac de cord.

Iulie 1982: se sinucide Patrick Dewaere, victimă a drogului și a unei celebrități prea repede cucerite. Întrupare a generației '68 care se recunoaște în el, Dewaere rezumă astfel tragedia unei întregi breșe: „A fi actor te face să devii puțin nebun, pentru că nu ai de ce să te agăți. Trăiești atîtea lucruri diferite crezînd în fiecare dintre ele. Încit ești pierdut și nu mai știi unde te afli”.

O viață în vitrină

Și exemplele se pot multiplica, deși nu numărul lor contează pentru că

Totul începe firesc: o fată frumoasă sau un băiat chipșeu vrea să devină stea de cinema. La unii e o tradiție familială — Judy Garland urcă pe scenă la trei ani fiind fiica unor actori de varietate ambulanti; cariera lui Romy Schneider este pregătită și urmărită cu grijă de mama ei, actrița Magda Schneider; provenit dintr-o familie de actori, Patrick Dewaere debutează în film la trei ani și jumătate. La alții e o simplă întîmplare: Greta Garbo a fost vinzătoare de magazine, iar James Dean — fermier. În timp ce pentru alții este pur și simplu o soluție de a supraviețui: pentru emigranții someri Rudolph Valentino, ca și pentru orfana Marilyn Monroe, un rol episodic într-un film înseamnă asigurarea zilei de mîine. Dar desigur, că la toți funcționează și mirajul cinematografului, acel magnet irezistibil comparat de prea multe ori cu atracția fluturului de către lampă.

Odată integrați în angrenajul marilor studiouri, începe pe nesimțite un proces de alienare. Mai întîi prin pierderea identității. Ecranul cere nu numai chipuri fotogenice ci și nume fotogenice, adică ușor de reținut, cu



**Deși se afla în plină glorie se sfîrșește
la 47 de ani din pricina excesului de sedative
(Judy Garland)**

raportate la numărul total al actorilor de film s-ar putea ca procentul de sinucideri și cvasisinucideri să nu fie mai mare decît cel la oamenii de rînd. Ele sînt însă mai răsunătoare pentru că vedetele trăiesc în vitrină. Important este procesul care le determină.

sonorității plăcute și totodată inedite. Astfel Rodolfo Pietro Filiberto Guglielmi devine Rudolph Valentino. Greta Lovisa Gustafson — Greta Garbo, Harlean Jean Carpentier — Jean Harlow, Frances Gumm — Judy Garland, Norma Jean Baker Mortenson — Ma-

rilyn Monroe, Rosemarie Al-
bach-Retty — Romy Schneider, Pa-
trick Maurin — Patrick Dewaere.

Etapa următoare — conturarea vii-
toarei vedete, imagine care de regulă
reduce personalitatea la o singură co-
ordonată pe care o exacerbează ja-
cînd-o emblematică. Rudolph Valen-
tino e amantul latin, Greta Garbo —
femeia sfînx, Jean Harlow — bomba
blondă, James Dean — rebelul, Bri-
gitte Bardot — femeia copil etc. For-
mulele sînt lansate, repetate și con-
sacrate de publicitate care devine o ne-
cesitate dar și o servitute.

Între vedetă și publicitate se stabi-
lește un contradictoriu raport de dra-
goste-ură. Existența publică și privată
la lumina reflectoarelor nu este co-
modă, dar e necesară. Asaltul ziaris-
tilor și fotografiilor poate fi supărător și
chiar nevrozant (vezi filmul sembio-
grafic *Viață particulară* de Louis
Malle), dar la fel de nevrozantă este
indiferența lor atunci cînd box-offi-
ce-ul începe să scadă (adeseori vede-
tele în eclipsă recurg la false sinuci-
deri sau la scandaluoase povești de
amor numai pentru a atrage din nou
atenția asupra lor).

Dacă ascensiunea spre statutul de
vedetă este dificilă, păstrarea lui e și
mai dificilă. Cu fiecare rol, steaua de
cinema trebuie să corespundă imagi-
nii create. Eșecul Gretei Garbo în *Femele cu două fețe* nu este de fel un
eșec, filmul lui George Cukor fiind o
comedie foarte agreabilă, iar Garbo
făcînd o demonstrație de veritabil ta-
lent actoresc. Publicul și presa au
reacționat negativ, pentru că Garbo a
trădat vedeta în favoarea actriței
abandonîndu-și personajul de eroină
tragică, impenetrabilă și rece. În
acest sens se poate pune întrebarea
cum ar fi evoluat James Dean sau
Zbysgniew Cybulski cînd și-ar fi epu-
zat eroul?

În asemenea momente intervine
teama: teama de rol care explică înfir-
zierile și absențele de la filmare ale
lui Judy sau Marilyn; teama de uitare
care i-a făcut pe mulți actori să ac-
cepte roluri lipsite de valoare; teama
de bătrînețe care justifică tuburătoa-
rea coincidență că la 36 de ani Garbo
și Monroe abandonează fiecare în fe-
lul ei partida, iar teama la rîndul ei
soporește oboseala pe care alternanța
de medicamente stimulative de
energie, cu barbiturice nu face decît
să o agraveze.

Și astfel, fericții aleși care au pa-
truns cu greu în Olimpul stelelor de
cinema sînt, de fapt, niște biete vic-
time ale unui paradis în care riurile
de lapte și miere sînt doar decoruri
pictate cu griji, iar în spatele ace-
stora pîndesc șarpele numit nevroză și
bataurul cu trei capete numite alcool,
drog, sinucidere.

De unde se vede că în lumea filmu-
lui, paradisul se confundă cu infernul.

Cristina CORCIOVESCU



Mai mult
decît o actriță,
mai mult decît o vedetă,
un mit
(Greta Garbo)

Ultimul rol al Gretei Garbo

O idee de mit: Greta Garbo, într-o
bună zi, tocmai pe cînd era mai fru-
moasă decît se poate povesti, mai
misterioasă decît a fost vreodată o fe-
meie, mai glorioasă ca oricînd, toc-
mai atunci, a fugit, s-a ascuns și gata!
Adevărul e că retragerea n-a fost de-
loc (da' deloc) apoteotică. Vezi, la Ci-
nematecă, *Femele cu două fețe*. Un
titlu care ar fi fost demult uitat, dacă
n-ar însemna „ultimul film al Gretei
Garbo”. „Sfînxul”, profesoară de schi
undevea în creierii mîntuitor, își averti-
zează de la bun început elevul (un
ziarist în vacanță, fie el Melvyn Dou-
glas): „Eu mă încălzesc în aer liber cu
sportul! Idealul Divinei: „o viață în
aer curat! Apoi îi vedem căsătoriți.
Dar foarte, foarte curînd, ziaristului se
vede că-i stă capul la gazetă, nu la
aer curat. El pleacă înapoi la New
York, ea rămîne. Deocamdată. Pentru
că apoi, Ea, fostă inaccesibilă, fostă
enigmatică, fostă fatală, pleacă la
New York în calitate de nevastă por-
nită să-și recîștige jumătatea... Ea,
„misterul arctic”, redusă la ipostaza
meschină de „femeie cu două fețe”,
Ea, „refuzul oricărei nădejdi terestre”,
schilind sănătoasă, voioasă, „nor-
mală”, din zori pînă-n seară, Ea dez-
brăcîndu-se la costum de baie („un
corp athletic, musculos!”, s-a spus), Ea
părăsindu-și impasibilitatea marmore-
eană, și dansînd rumba, chica-choca
(„rigidă, crispată, stîngacel!”, s-a
spus), Ea cherchelîndu-se cu șampanie
(„e ca și cum ți-ai vedea mama
beată!”, s-a spus). Ea, „expresia ero-
tismului spiritualizat”, alîntîndu-se

într-o cămașă transparentă („exageră-
rile vampelor din filmul „mut!”, s-a
spus). Ea rîzînd fără motiv („clovn,
bufon, maimuță”, s-a spus), Ea săru-
tîndu-se („de 14 ori”, s-a spus) cu
Melvyn Douglas („merita o Garbo mai
în formă”, s-a spus)... Filmul demo-
lează personajul Garbo, fără să pro-
pună altul în schimb. O demitizare
golită de sens. Și rochiile, și machia-
jul, și coafurile, o oroare, se lamen-
tează cronicarii. „Un film blestemat!”
exclamă regizorul, George Cukor. Pe
el, pe Cukor, ea, Divina, l-a implorat,
rînită, umilită, „crucificată”, să re-
nunțe cel puțin la secvența în costum
de baie. N-a renunțat. „Cînd faci un
film prost, nu mai vorbești despre el,
îl închizi într-un sertar, și amin!” zice
exasperat Cukor, pe atunci în vîrstă
de 41 de ani, și care, la 64 de ani va
da *My Fair Lady*. Ea, care avea 36 de
ani, a tăcut și a zis altfel: cînd faci un
film prost, te retragi și amin! Într-ade-
văr, teoria eșecului ne învață că eșe-
cul poate fi uneori stimulator, alături
ucigător, depinde de... Deci „adevărul
e” că, dacă n-ar fi fost *Femele cu
două fețe*, „mormîntul meu”, cum
exact l-a definit Garbo, dacă n-ar fi
fost acest film-mormînt, sau dacă, fi-
rînd, ar fi fost un succes, retragerea,
legendara retragere, n-ar mai fi avut
loc. Dar, de cînd lumea și pămîntul,
prozaicul adevăr pălește în fața le-
gendei și Garbo continuă să se re-
tragă imaculată, regală, după un
triumf, într-o bună zi.

Eugenia VODĂ

Mari
dispăruți



Pentru ea,
a juca
a fost o
necesitate
vitală



Cu Charles Boyer
în *Lumina de gaz*



Cu Gary
Cooper
în *Drumul
spre
Saratoga*

Ingrid Bergman

Ultima sonată de toamnă

La 29 august 1915 se naște la Stockholm, într-o familie de intelectuali, cu mulți unchi și mătuși destul de bogoși pentru a considera teatrul ca un păcat, o fetiță numită Ingrid.

La 29 august 1982 moare la Londra actrița Ingrid Bergman.

Între aceste două date s-a jucat pe scena teatrului și filmului mondial

viața uneia dintre primele zece actrițe ale secolului al XX-lea.

Între aceste două date și-a dus viața de o extraordinară strălucire Ingrid Bergman, dar în care fiecare, absolut fiecare bucurie sau succes a fost plătit cu un zbucium aproape egal.

În 1932 se pregătește pentru auditia cursurilor de la Teatrul regal din Stockholm și este acceptată de îndată ce își face apariția pe scenă fără să fie lăsată să-și recite textul. După ani și ani regizorul și profesorul Alf Sjöberg, atunci în comisia de admitere, i-a povestit: „Ai fișnit din culise ca o tigroaică. Ne-am spus pe loc: pe fata

aste o luăm. Inutil să mai pierdem vremea ascultînd-o. Priviți ce aplomb, priviți ce înută, priviți ce prezență!

Intr-adevăr aceeași cutezanță, aceeași înută, aceeași prezență la care s-a adăugat stăruința muncii și bineînțelele talentul și frumusețea înnașcute — au făcut-o să dezbuteze — în filmul suedez, pe atunci în mare înflorire, la numai 19 ani jucînd apoi în numai doi ani în șase filme. După *Intermezzo*, cel de al șaselea film, regizorul filmului Gustav Molander scria: „Se mișcă cu o siguranță și cu o grație infinite. Frumusețea ei strălucitoare, felul ei incomparabil de a se mișca m-au frapat de cînd am văzut-o prima dată. Știa să aprecieze complicitățile dar ele nu i-au alterat cele trei calități fundamentale originale ale artei sale: adevărul, firescul și imaginația. Am creat „Intermezzo” pentru ea, dar nu mie mi se datorază succesul ei. Talentul ei a făcut din acest film o reușită. De fapt, nimeni nu a descoperit-o. Nimeni nu a lansat-o. Ea s-a descoperit singură.” Același *Intermezzo* văzut la Los Angeles, cu subtitluri în engleză, era întîmpinat cu: „Miss Ingrid Bergman nu are numai frumusețe, calitate curentă la Hollywood, dar ea este dotată cu o intensitate emoțională deosebit de rară. Această combinație face din ea o femeie care ar putea deveni fără dificultate o mare actriță și chiar un star. Producătorii hollywoodieni ar trebui să ia măsurile necesare spre a o convinge să vină aici, chiar dacă ar fi numai spre a lipsi cinematografia suedeză, devenită un rival periculos, de prezența ei.”

Ceea ce s-a și întîmplat. Temutul producător David O. Selznick o invita să lucreze pentru el. Dar cînd la prima lor întîlnire, respectînd canoanele Cetății filmului, el îi propune să-i schimbe dinții, sprîncelele și numele, — cu aceeași personalitate dintotdeauna Ingrid Bergman deși de-abia împlinise 21 de ani, îi răspunde: „Am impresia că ați făcut o mare greșală, domnule Selznick. Mie mi s-a spus întotdeauna că nu trebuie să cumperi o pisică într-un sac legat. Am crezut că ați văzut *Intermezzo* și că m-ați găsit bine din moment ce m-ați invitat. Acum cînd mă aveți în față doriți să schimbați totul. Nu. Prefer să nu fac filmul. Să nu mai vorbim. Nu face nimic. Mă întorc acasă”.

Intr-adevăr actrița revine în țara ei, face mult teatru și film, pînă cînd Selznick o invită din nou de data aceasta acceptîndu-i condițiile. Nu va schimba nimic dacă ea e de acord să facă un remarke cu Leslie Howard după versiunea inițial suedeză a *Intermezzo*-ului. Așa începe din 1939 etapa ei hollywoodiană care numai în trei ani o va plasa pe primele locuri ale box-office-ului, cu filme de neuitat: *Casablanca* (1942), *Cul îi bate ceasul* (1943), *Lampa de gaz* — rol pentru care i se decerne Oscarul — (1944), *Drumul spre Saratoga* (1945), *Spellbound* (1945), *Notorius* (1946), *Ioana d'Arc* (1948). Filme în care lucrează cu regizori ca Milstone, Fleming, Cukor, Hitchcock; alături de parteneri ca Gary Cooper, Humphrey Bogart, Charles Boyer, Gregory Peck, Cary Grant.

Deși cucerise Hollywoodul, publicul american ca și pe cel european, instinctul ei de actriță îi spunea că există și un alt fel de a face cinema, li

descoperă din întîmplare atunci cînd vede la New York, filmul unui italian necunoscut în America, *Roma oraș deschis și Paise* în regia lui Roberto Rossellini. Dintr-odată simte că în acest realism se află un nou viitor al filmului. Cu îndrăzneala de care vorbea Sjöberg, hotărăște în entuziasmul ei să scrie acestul necunoscut.

„Stimate Domn, V-am văzut filmele *Roma oraș deschis* și *Paise* și mi-au plăcut foarte mult. Dacă aveți nevoie de o actriță suedeză care vorbește foarte bine engleza, care nu a uitat germana, care nu este prea lesne de înțeles în franceză și, care în italiană nu știe să spună decît „ti amo” sînt gata să vin să fac un film cu dumneavoastră”.

Ingrid Bergman

Întîlnirea are loc și, o dată cu ea, ca într-un scenariu de cinema între cei doi izbucnește o dragoste de la prima vedere. Pentru ea Ingrid abandonează totul: succes, siguranță, familie și pleacă în Italia meridională, atît de diferită de temperamentul și educația

1955 — toate în regia lui Rossellini aveau să-i îmbogățească experiența artistică și resursele ei de joc prin contactul cu stilul neorealismului italian, dar aveau întrucîtva să-i răpească din enorma audiență care și-o câștigase în anii Hollywoodului, la public și chiar la critică.

Împăcarea cu Hollywoodul avea să urmeze mai tîrziu, pe tărîm artistic, cînd în 1956 acceptă să turneze în regia lui Litvak pentru 20th Century-Fox, *Anastasia*. Un al doilea Oscar pentru interpretare îi onorează revenirea în Statele Unite. Dar războiul deschis atunci împotriva ei nu fusese cu totul uitat. Era greu să se uite că în 1950 un senator își terminase o tiradă moralizatoare spunînd: „Din cenușa lui Ingrid Bergman s-ar putea naște un nou Hollywood”. Și totuși filmele care au urmat printre care *Vă place Brama?*, *Vizita bătrînei doamne*, *Floarea de cactus*, *Crîma din Orient Express* — care-i aduce cel de al treilea Oscar, și multe piese de teatru, o reasează în ochii criticii și ai publicului pe pedestalul rezervat marilor actori. Toate aceste succese au făcut ca



La startul spre celebritate a fost *Intermezzo* în versiunea suedeză (Ingrid Bergman și Gösta Ekman)

ei, pentru a-l urma pe Rossellini cu care se va căsători pînă în cele din urmă și vor avea trei copii (Roberto, Isabella — și ea azi actriță, și Ingrid) fără să uite nici pe fiica ei din prima căsătorie (Pia — reporter la televiziunea americană). Dar America nu a vrut să o înțeleagă. Un scandal fără precedent avea să izbucnească și presa s-a dezlănțuit împotriva ei cu o furie în care se citea de fapt revolta Hollywoodului față de cea care-l abandonase.

Filmele turnate în Europa. *Stromboli* — 1950, *Europa '51*, *Sîntem femei* — 1955, *Ioana pe rug* — 1954, *Calătorie în Italia* — 1954, *August* —

în primăvara lui 1972, un alt senator Charles H. Percy, să rostească prin cuvintele sale o scuza colectivă în Congres: „Domnule președinte una dintre cele mai înțînătoare, grațioase și talentate femei din lume a fost chiar aici, în urmă cu 22 de ani, obiectul unor atacuri violente. Astăzi vreau să aduc lui Ingrid Bergman un omagiu mai mult decît meritat: fără ea cultura noastră ar fi fost mai săracă. În inimile noastre ea va păstra întotdeauna locul care se cuvine uneia dintre cele mai mari artiste ale

timpului nostru. Știu că de-a lungul
 țării, milioane de americani mi se ală-
 tură pentru a depingea persecuțiile
 personale și profesionale care au
 obligat-o să părăsească Statele Unite.
 Cum cred de asemenea că mi se ală-
 tură pentru a-i exprima toată admira-
 ția, afecțiunea și respectul. Miss In-
 grid Bergman este nu numai binevenită
 în Statele Unite, dar considerăm
 fiecare dintre vizitele ei o mare fericire.”
 După această cuvîntare Ingrid
 Bergman îi răspunde: „Dragă dom-
 nule Senator, războiul meu cu Ame-
 rica s-a terminat de mulți ani. Totuși
 unele rani nu se închid niciodată. Dar
 astăzi datorită spiritului cavaleresc al
 discursului generos și plin de înțele-
 gere pe care l-ați adresat Senatului,
 rănilor mele sînt vindecate pentru tot-
 deauna”.

Regăsisem în admirația față de spi-
 ritul cavaleresc pe aceeași Ingrid Ber-
 gman pe care am avut șansa să o în-
 tilnesc și să-mi vorbească cu exact
 nouă ani în urmă, la Londra, în ca-
 bina ei de la Albery Theatre unde
 juca, cu succesul cu care se obișnu-
 ise, în regia lui John Gielgud piesa lui
 Somerset Maugham, „Nevasta credin-
 cioasă”. Regăseam pe aceeași Ingrid
 Bergman care-mi spusese atunci:
 „Mai presus de orice am rămas o ro-
 mantică”. O romantică luptătoare, aș
 adăuga eu, așa cum reiese și dintr-un
 triplu portret (Ingrid Bergman văzută,
 de Ingmar Bergman, de Liv Ullmann
 și de ea însăși (reținut în volumul
 „Viața mea” — scris de actriță împre-
 ună cu publicistul Alan Burgess) în
 timpul filmărilor la **Sonată de toamnă**.
 Confesiunile celor trei mari artiști ai
 filmului se constituie într-un scenariu
 al scenariului, un adevărat document
 emoțional despre alchimia relațiilor
 de creație ce se naște din colabora-
 rea pe un platou de filmare.

Adina DARIAN

Ingrid Bergman povestește...

L-am întîlnit pentru prima dată pe
 Ingmar Bergman prin 1965. Cînd l-am
 reîntîlnit după ani la Paris, la amba-
 sada Suediei, puseseră tocmai în scenă
 piesa unui alt Bergman: Hjalmar „La
 Saga”, dar departe de țara sa Ingmar
 nu se simțea în apele lui. M-am gîndit
 atunci: el e ca vinul bun, nu-i priesc
 călătoriile. Am fost apoi în trei, impre-
 ună cu soțul meu, la teatrul Sarah
 Bernhardt să o vedem pe Bibi Ander-
 son. De fapt am schimbat cu ei doar
 cîteva cuvinte. După cîteva ani ne-am
 reîntîlnit tot în trei în Suedia, am luat
 masa împreună și atunci ne-am înțe-
 les imediat. Dorea să facem un film.
 M-am arătat încîntată. N-aș fi îndrăz-
 nit niciodată să-i sugerez eu o ase-
 menea propunere, știind că el lu-
 crează întotdeauna cu aceeași
 echipă. Se gîndea la o ecranizare tot
 după Hjalmar Bergman, „Patronul In-
 dugberg”, îi suridea ideea să reu-
 nească cu același generic trei Ber-
 gman; care nu aveau între ei nici o le-
 gătură de rudenie. Am corespondat
 apoi pe marginea propunerii lui. Cu-
 rînd însă și-a schimbat gîndul: va
 scrie o poveste originală. După un
 timp am aflat că a fost numit directo-
 rul teatrului regal din Stockholm,

ceea ce mi-a părut că pune capăt
 proiectelor noastre. I-am scris sa-l fel-
 icit și în același timp depingeam fa-
 ctul că din lipsă de timp nu mai putea
 fi vorba de filmul nostru. El mi-a răs-
 pus: „Pe fruntea mea e scris cu li-
 tere de foc: filmul cu Ingrid va fi fa-
 ct.” Și după aceea nu am mai avut
 nici o veste.

Mulți ani mai târziu cînd am fost in-
 vitată să prezidez juriul festivalului de
 la Cannes, chiar înainte să plec pe
 Coasta de Azur — în timp ce îmi fă-
 ceam ordine printre hirtii — sînt ca o
 veveriță, păstrez absolut totul — am
 dat peste scrisoarea lui Ingmar. Era
 veche de zece ani. Știam că el urma
 să-și prezinte **Strigăte și șoapte**, în
 afara concursului la Cannes. Pe scri-
 soarea lui am adăugat atunci: „Dacă
 ți-o înapoiez nu o fac nici cu supă-
 rare, nici cu amărăciune, ci numai
 pentru a-ți arăta cum trece timpul.”
 La Cannes l-am întîlnit înconjurat de
 o mulțime de fotografi și de ziariști.
 M-am apropiat de el și i-am spus, și
 pun o scrisoare în buzunar. A început
 să ridă: „Pot să o citesc acum?”. „Nu,
 așteaptă pînă te întorci la hotel”. Apoi
 mulțimea care se adunase ne-a des-
 parțit. De atunci au mai trecut doi
 ani.

Mă aflam la locuința mea de vară
 din Suedia cu soțul meu, cînd Ingmar
 a telefonat. „În sfîrșit am o poveste
 pentru tine. O poveste cu o mamă și
 o fiică”. „Sînt încîntată, i-am răspuns,
 sper că nu te-ai supărat de scrisoarea
 pe care ți-am pus-o în buzunar”.
 „Dimpotrivă, ai făcut foarte bine
 să-mi reamîntești de proiectele noas-
 tre. De atunci n-am încetat nici o
 clipă să mă gîndesc și să urmăresc
 acest proiect. Singurul lucru care mă
 frămîntă este că nu știu dacă vei ac-
 cepta să fii mama lui Liv Ullmann.”
 „De ce nu?”. „Prietenii mei mi-au
 spus că vei refuza, este prea în vîrstă
 ca să fie fata ta.” „Ce idee! Am o fată
 exact de vîrstă ei”. „Și aș mai dori să
 fac filmul în suedeză. „Îmi convine de
 minune”. După cum spun prietenii
 mei, nu faci decît filme în engleză ca
 să se poată vinde pe piața internațio-
 nală”. Începeam să mă satur de pri-
 etenii domnului Bergman, l-am repli-
 cat. „Greșesc total. De cînd mă zbat
 cu engleza, franceza și italiana, aș fi
 fericită să lucrez în limba mea natală.”

Și actrița continuă...

Cînd am primit scenariul am avut
 un șoc. Caietul era atît de gros încît
 am avut impresia că filmul va dura
 șase ore. Subiectul povestirii m-a cap-
 tivat de la prima lectură, numai gă-
 seam că totul e prea lung. Mi-a expli-
 cat: „Am scris tot ce-mi venea în
 minte. Dar desigur vom mai tăia. Ac-
 ceptă să fi invitată mea în timpul va-
 canței de vară și vom discuta tîhnit.
 Am acceptat, deși mă temeam să nu-l
 deranjez, deoarece știam cît de mult
 ține suedezii la intimitatea lor. Pentru
 ei vacanța ideală este aceea petrecută
 departe de tot și de toată lumea, în
 așa fel încît la întoarcere să poată
 spune: „A fost minunat, în tot timpul
 nu am văzut nici o casă și nici un
 om.” Nici măcar copii mei nu au înțe-
 les niciodată această manie a solitu-
 dinii (este vorba de copiii actriței cu
 Roberto Rossellini. n.n.); pentru ei, ca
 pentru toți italienii, cu cît e mai multă
 lume, cu atît se rîde mai bine.

Insula pe care își petrecea vacan-
 tele Ingmar Bergman era mai mare
 decît a noastră. Este o insulă fără re-
 lief, cu pomi și oi, cu o biserică și ci-
 teva magazine. Clădirea cea mai
 apropiată de locul unde își are locu-
 ința este o bază navală. La micul ae-
 roport Ingmar mă aștepta cu mașina.

În memoriile sale, Ingrid Bergman,
inserează acum pe ale lui Ingmar
Bergman, privind întîlnirea lor.

M-am dus să o întîmpin la aeroport.
 S-a urcat în mașină și abia demara-
 sem cînd a și început „În scenariu
 nu-mi place asta și asta. Nu înțeleg
 de ce această femeie trebuie să vor-
 bească atît de dur, este de o brutalitate
 incredibilă”.

I-am răspuns: „Este modul ei de a
 se exprima. Este o poveste lungă”.

A urmat apoi o tăcere. Trebuie să
 mărturisesc că eram cam șocat de fe-
 lul cum începuse dialogul nostru.
 Apoi Ingrid a spus: „Ingmar, trebuie
 să știu un lucru: încep întotdeauna
 prin a vorbi. Gîndesc abia după
 aceea.”

Am găsit această mărturisire cu to-
 tul remarcabilă. Ea a devenit cheia re-
 lațiilor noastre. Am înțeles că sponta-
 neitatea reacțiilor — care duce firesc
 la o oarecare lipsă de tact — era
 chiar cheia persoanei ei. Cînd Ingrid
 spune ceva, trebuie întotdeauna să o
 ascuți bine. La o primă vedere ce
 spune poate părea copilăresc, dar
 după aceea îți dai seama că nu este
 prostesc de loc. Trebuie să o ascuți
 pentru că la ea această primă reacție
 este extrem de importantă.

Pentru interpretarea
din „Sonată de toamnă”
Ingrid Bergman
și Liv Ullmann
au primit premiul
criticii new-yorkeze
și cea mai prestigioasă
distincție italiană:
Premiul „Donatello”

Și din nou o ascultăm pe Ingrid
Bergman:

În mașină l-am povestit lui Ingmar,
 că lui Roberto (Rossellini) nu-i plăcea
 să fac filme cu alți regizori, cu excep-
 ția lui Renoir. I-am spus că ultima
 dată cînd ne-am întîlnit, am avut ne-
 voie să-mi adun tot curajul pentru a-i
 vorbi de proiectul nostru de a face un
 film, așteptîndu-mă să aud drept răs-
 puns strigătele sale de protest. Spre
 surprinderea mea am observat că
 ochii i se umplu de lacrimi și l-am au-
 zit spunîndu-mi: „Să filmezi neapărat
 în suedeză. Sînt încîntat să lucrezi cu
 Bergman”. I-am povestit această
 amintire și m-am întors către el să
 vad cum reacționează. La rîndul său
 Bergman avea ochii plini de lacrimi.
 Existau între ei multe puncte comune.

Cred că dacă s-ar fi întâlnit s-ar fi înțeles foarte bine.

Am ajuns la locuința lui Ingmar și am făcut cunoștință cu soția sa. O cheama tot Ingrid. Pentru prima dată în acea seară am luat masa cu o alta Ingrid Bergman. Ne-am înțeles ca a doua zi să ne întâlnim. La zece și jumătate fix am intrat în camera de lucru a lui Ingmar, am deschis scenariul și am spus răspicat: „Cum o mamă poate să stea șapte ani fără să-și vadă copiii!” El a izbucnit în ris și mi-a răspuns: „Tot e bine că nu ai început cu prima pagină!”

Sonată de toamnă este povestea unei celebre pianiste care se reîntoarce la ea acasă, în Norvegia, pentru a-și vedea cele două fiice. Liv este căsătorită cu un pastor de țară. Ceaialta fată suferă de o boală degenerativă și este incapabilă să vorbească. Puțin după miezul nopții, Liv și Ingrid se întâlnesc în salon și între ele are loc o ciocnire emoțională de o rară violență, poate este cea mai dură scenă de acest fel care s-a văzut vreodată pe un ecran.

Pentru Ingmar era doar o chestiune de dragoste. De prezență și de absență a dragostei, de nevoie de dragoste, de minciuni din dragoste — o poveste în care dragostea e prezentată ca singura noastră șansă de supraviețuire. Și poate că avea chiar dreptate. Sau avea aproape dreptate! Totuși i-am spus: „Nu se poate, scenariul este îngrozitor de depriment. Am trei fete, cunosc acest tip de probleme: este adevărat că ne certăm din cînd în cînd, dar totul are o limită! Nu s-ar putea să facem din cînd în cînd o glumă?”

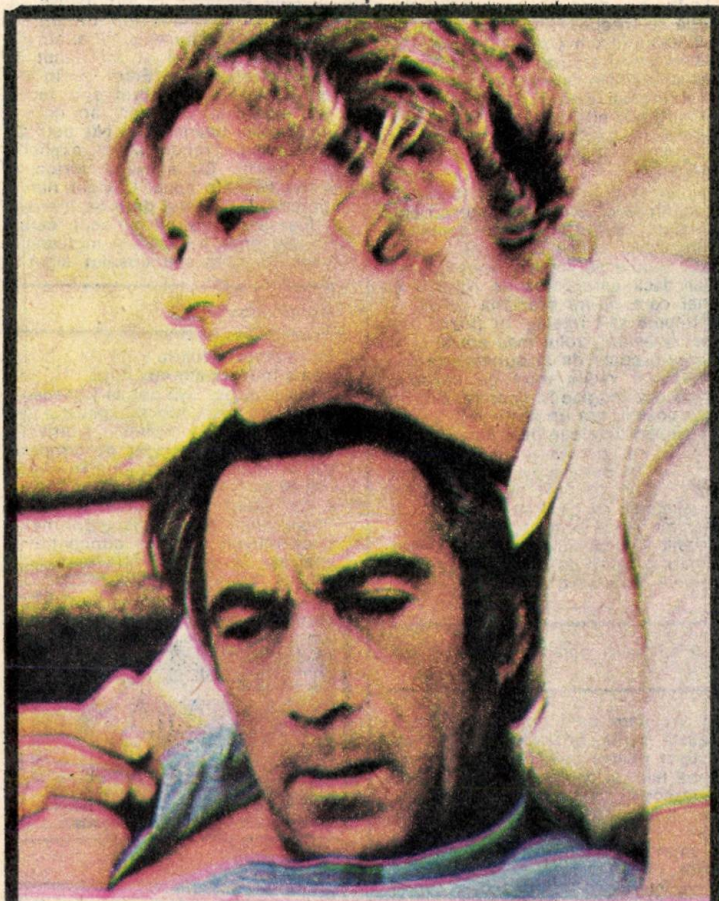
Ingmar este categoric: „Nici nu poate fi vorba. Nu este o poveste agreabilă. Și apoi nu este povestea ta. Personajul se numește Charlotte; este o pianistă cu o faimă internațională”. Dar șapte ani fără să-și vadă fetele! Așa ceva nu există „mai ales că una dintre ele e paralizată, aproape de moarte. Nu este credibil”. Liv și cu mine eram amîndouă mame, îl luam peste picior: „Ingmar, nu se poate, oamenii pe care-i cunoști tu trebuie să fie niște monștri!”. Dar totul era inutil. Nu, nu l-am putut convinge să schimbe nimic.

Liv Ullmann povestește:

„Făcusem deja 12 filme cu Ingmar Bergman cînd mi-a telefonat să-mi spună: „De astă dată cred că voi avea acordul lui Ingrid Bergman”. Eram absolut încîntată. Era sigur că vom colabora minunat din pricina multor asemănări dintre noi. Ingmar are nevoie și el de multe asemănări între el și actorii lui, căci prin el lasă să se întrevadă ceva din propria sa personalitate. Mă bucuram nespus să o cunosc pe Ingrid personal ca femeie, și să lu-

crez cu ea ca actriță. Dealtfel ca toată lumea aveam impresia că o cunoscusem deja. Citisem totul despre ea și într-o anumită perioadă, fusesem comparată în privința vieții noastre personale, cu faptul de a fi făcut un copil cu Ingmar fără să fim căsătorii (Ingrid Bergman începuse tot așa căsnicia ei cu Roberto Rossellini). Norvegia, țara mea, avea pe atunci o mentalitate extrem de netolerantă, la televizor s-a pornit o asemenea campanie împotriva mea încît nu am găsit

echipă, oameni ca și mine care-l înțeleg dintr-o privire, fără prea multe vorbe, fără să-i pună întrebări. Ingmar a avut de la început multe obiecții față de scenariu: „Nu se poate vorbi atât. Dialogul este mult prea lung. Trebuie tăiat. Nu, nu este posibil ca femeia asta să spună aceste lucruri. În orice caz eu nu pot”. La sfîrșitul primei întâlniri, toată echipa cunoscîndu-l afit de bine pe Ingmar era uluită de îndrăzneala ei. Eu m-am ridicat și m-am dus într-o cameră învecinată.



Mai mult decît o fotografie, o întreagă școală de cinema (Ingrid Bergman cu Anthony Quinn în *Ploaia de primăvară*)

pe nimeni care să-mi boteze fițița pînă la trei ani. Mă gîndeam că întîlnirea cu Ingrid avea să fie un mare eveniment. La urma urmei știam și eu prin ce trecuse, mi-o închipuiam plină de regrete, gata să vorbească de Hollywood-ul de altădată cu nostalgie. Dar lucrurile nu s-au petrecut deloc așa căci m-am aflat în fața celei mai directe, mai pozitive femei pe care am cunoscut-o vreodată. Desigur la început au fost o mulțime de discuții între ea și Ingmar. În special deoarece el este obișnuit să lucreze cu aceeași

Trebuia să plîng în scena următoare și știam că nu va merge de fel. Ingmar nu era deloc obișnuit cu acest fel de a fi; cu felul ei direct, Ingrid risca și ea pînă la urmă să se simtă prost. Îmi părea rău pentru amîndoi. Îmi părea rău în special pentru Ingmar căci știam cît este de sensibil la critică, cum se îndolește de ceea ce face. Dacă cineva îi spune că ce face e prost, el își pierde imediat încrederea. Începusem să plîng de-a binelea

cînd Ingmar vine după mine. Avea aerul unui cine bătut. „Crezi că scenariul e prost?”, m-a întrebat. Am încercat să-i dau încredere. „Nu, nu e prost. Sînt sigură că nici Ingrid nu-ți găsește deloc prost. Numai că ea nu e obișnuită cu felul tău iar tu nu ești obișnuit cu felul ei. Dar veți sfîrși prin a vă înțelege.

Si Ingrid Bergman continuă:

La început nu a fost ușor deloc. Filmările au început în toamna lui 1977, în studiourile din Oslo. Echipa *Sonatei de toamnă* era formată doar din 15 persoane dintre care două-trei erau femei. Ingmar mi-a explicat că le găsea mult mai eficace și mai puțin isterice decît bărbații. Pentru Ingmar concentrarea și intimitatea sînt factori esențiali; cred că aici stă chiar cheia genului său. Tot timpul filmărilor nu mîncîm deloc. El trăiește cu cîte un iaurt, cîteva ore de somn și multe griji care-l preocupă.

Eu trebuie să înțeleg orice joc — chiar dacă este vorba de rolul unei femei care nu-mi seamănă deloc — eu trebuie să-l înțeleg. În „*Vizita bătrînei doamne*”, rolul meu era al unei femei obsedate de răzbunare, de patima de a vedea mort pe bărbatul care o dezamăgise în tinerețe. Era un lucru posibil, era un sentiment pe care-l puteam înțelege deci puteam să-l joc. Dar nu pot să joc ceea ce nu simt. În *Sonata de toamnă* erau altele lucruri pe care nu le simteam sau simteam că nu erau credibile. Ingmar sau Ingrid să-mi spună: „Nu, tu omenii sînt ca tine. Femeia pe care o joci e o astfel de mamă. Pune-te în pielea ei și joacă-o”.

Liv Ullmann nota în jurnalul ei de lucru:

Îl ascultam pe Ingmar spunîndu-mi: Această mamă, Charlotte, nu va fi un rol ușor pentru tine. Trebuie să descoperi felul ei de a reacționa; trebuie să descoperi cine e. Sînt aici ca să te ajut. Împreună trebuie să reușim! Eram destul de surprinsă să constat că Ingrid protesta uneori împotriva acelor trăsături care erau apropiate de caracterul ei. Ingrid poate fi foarte brutală cînd își spune părerile, și personajul Charlotte era la fel.

Ingrid continuă:

Nu mă puteam împiedica să gîndesc: „Sapte ani. Să stai șapte ani departe de copii tăi! E imposibil!”. Atunci ca să mă calmeze Ingmar a acceptat să reducă perioada la cinci ani — care, mi-am dat seama abia văzînd versiunea definitivă au redevenit șapte — dar insistă: „Există asemenea femei care nu vor să se ocupe de copii lor, nu vor să cunoască problemele lor. Au viața lor, au cariera lor și resping tot ceea ce nu face parte din ele. Acesta e chiar tema filmului. Asta vreau să arăt”. Puțin îmi păsa lui ca prietenii mei îmi spuneau: „Am auzit că în sfîrșit îți joci propriul rol!”

Ingmar:

Există o scenă în *Sonata de toamnă* — scena înfruntării nocturne — în care mama este complet distrusă. Se simte făcută bucătă și nu mai are decît să-și împlină fata: „Nu mai pot. Ajută-mă. Atinge-mă. Nu poți să mă ajuti? Nu poți să mă înțelegi?” Spune toate acestea fără nici o expresie, cu o voce complet goală. Repetaseam scena la Stockholm înainte de a pleca pentru filmări la Oslo. Ca și mine Ingrid avea impresia că nu fusese în largul ei. Cînd momentul turnării a venit, a s-a pus la punct lumina, am fixat poziția camerei și am făcut o pauză pentru cafea. Eram acolo cu Sven Nykvist cînd Ingrid și-a făcut brusc apariția: „Ingmar, acum ai să-mi explici scena asta! Nu poți să mă lași așa. Trebuie să-mi explici!”. Era furioasă. Cu adevărat furioasă. Nu știu ce i-am spus. Desigur nimic important. Dar faptul de a se fi enervat fusese pentru ea mijlocul, calea de a descoperi expresia și motivațiile scenei. De asta sînt absolut sigur.

Ingrid completează:

Îmi amintesc foarte bine de ieșirea aceea a mea. M-am dus după el și am început să strig: „Nu pot să joc scena asta. Nu mi-ai dat nici o explicație valabilă. Și a găsit cuvintele potrivite: „Dacă ai fi într-un lagăr de concentrare, ai spune orice îți vine în minte ca să fii ajutat.” Dintr-o dată am înțeles. Am înțeles amplitudinea înfrîngerii mele, nemărginirea disperării mele. Da, ca într-un lagăr de concentrare, numai așa te puteai simți. Acum puteam să joc scena.

Lumea mea adevărată este lumea iluziilor

Ingrid:

Ingmar adoră actorii.

Un actor simte întotdeauna dacă regizorul este alături de el, suferă pentru el și cînd el are o scenă grea îl este de un ajutor extraordinar să știe că regizorul luptă alături de el. O privire este de ajuns să-și dea seama „Nu era bine! Acum — da!” — și vezi că are lacrimi în ochi.

Cîteodată Ingmar spune cîteva cuvinte, dar el nu face parte dintre acei regizori care îți dau toată replica obligîndu-te să te întreb de ce nu joacă el rolul. El îți dă o imagine care te ajută să-ți construiești singur rolul. El nu îți îroșește niciodată energia inutil. Dacă simte că nu ești în largul tău se oprește să vadă ce se petrece cu tine. Sau te întreabă: „La ce te gîndești?” Îi explici și el îți răspunde: „Nu, nu este vorba de așa ceva”. Și îți dă o idee care îți permite să-ți urmărești intenția, gîndul. Și mai ales nu țipă nicio-

dată — cel puțin în acest film nu a ridicat niciodată glasul.

Darul lui Ingmar este de a pătrunde în profunzimea personajelor pe care le creează. Aparatul este foarte aproape, pregătît să înregistreze cea mai mică nuanță, cea mai mică mișcare a pleoapei, cea mai mică zbatere a buzelor, cea mai mică crispare a bărbiei. Într-o anume măsură era ceva nou pentru mine. De mult timp jucam numai teatru și la teatru joci pentru cei de la balcon. Trebuie să faci gesturi mari, să ridici tonul. Spectatorii au plătit locurile, trebuie să joci pentru ei. Dacă nu te văd bine, măcar să te audă. În același timp stiam ce înseamnă un prim plan. Dintr-un prim plan poți scoate un efect care în realitate nu există. În *Casablanca* adesea nu făceam nimic cu fața mea, nu exprimam nimic, dar publicul vedea ce-și închipuia el. Îmi împrumuta gîndurile pe care el dorea să le am. Fiecare spectator inventa rolul meu.

Ingmar:

Încetul cu încetul am început să înțeleg că Ingrid avea o enormă nevoie de siguranță, de tandrețe și de comunicare. Cu mine nu se simțea în largul ei, nu avea în mine o încredere absolută; trebuia deci să-l arăt care erau sentimentele mele față de ea. A fost ceva fantastic; atunci am avut impresia că nu mai era necesar să fiu politicos sau diplomat cu ea. M-am arătat așa cum sînt, așa cum eram. Dacă îmi venea să mă supăr, mă supăram. Cîteodată eram chiar brutal! Mi s-a întîmplat să fiu foarte aspru cu ea. Dar în același timp îi arătam cît de mult o lubeam.

Dacă la început în timpul celor două săptămîni de repetiție au existat între noi multe neînțelegeri, acum ele se sfîrșiseră. Nu mai exista nici o dificultate, nici o complicație. Se stabilise între noi ca o comunicare sanguină comună; aveam aceleași elanuri emoționale, nu mai existau probleme.

Și cred că în această perioadă a descoperit ceva ce nu știuse. În echipă erau multe femei care făceau diferite treburi, cred că era pentru prima dată în timpul unor filmări cînd ea a stabilit cu aceste femei relații frățești. În special cu Liv. Și aceasta a ajutat-o să capete securitatea afectivă de care avea atîta nevoie.

Eu care o cunoscușem pe Ingrid de fapt de numai trei ani, am avut sentimentul că o cunosc de o eternitate. Ne vorbeam ca frate și soră. Nu era vorba de o glumă, sau doar de un fel de a spune; cîteodată aveam într-adevăr sentimentul că era sora mea. Era cînd o soră mai mică de care trebuia să am grijă; cînd o soră mai mare care era foarte mult bun simț și care știe cum să vorbească cu fratele ei mai mic ca să-l facă să înțeleagă că nu s-a purtat cum trebuia.

În viața ei de toate zilele, ea nu poartă nici un fel de mască și este ceva minunat. În schimb, cînd lucrează i se întîmplă să-și pună diferite măști și unele nu-i vin bine deloc. Dar adoră să joace. Îi face atîta plăcere că este imposibil să nu-ți dai seama. Chiar ea, care știe tot, știe foarte bine ce face în fiecare clipă, iar dacă un regizor se lasă indus în eroare, ea este prima care se infurie.

Pentru ea faptul de a fi jucat toată viața în limbi străine mi se pare extraordinar. Întotdeauna am crezut că un actor nu poate da sută la sută ce poate decât în limba lui maternă. Ingrid — când e în formă — are un fel absolut prodigios de a spune ce spune; cuvintele ies din gura ei de parcă atunci le-ar crea, ca și cum ar fi roșite pentru prima dată. Chiar dacă știi perfect o limbă străină, chiar dacă o vorbești fără cel mai mic accent, știi cu toții că există întotdeauna între limbă și tine un vâl, ca o peliculă extrem de fină care te face dacă nu să eziți, măcar să ai o notă minusculă care nu se potrivește cu tonul, o întrerupere în ritmul limbii. Toate acestea nu fac decât să dovedească farmecul prodigios al lui Ingrid pe ecran, imensul ei talent pentru a-și fi făcut aproape întreaga carieră în limbi străine.

Cineva a spus despre Ingrid: „Ingrid este căsătorită cu aparatul de filmat și aparatul este îndrăgostit de ea”. Este o observație cum nu se poate mai adevărată. Aparatul de filmat iubește pe adevărații actori de cinema, este dornic de chipurile lor, de emoțiile lor, de felul lor de a se mișca. Aparatul are aleșii lui. Ceea ce este foarte nedrept pentru cei ce rămân pe dinafară. Este ceva care nu se poate explica pentru că este inexplicabil. Există actori care sînt extraordinari pe scenă, iar pe ecran pur și simplu plictisesc aparatul de filmat. Camera cascadează și se răzbuna redându-le o imagine plictisitoare.

Ingrid are o asemenea bucurie cînd joacă, încît a juca devine pentru ea o necesitate vitală. Ea este actriță pur singe. Are o enormă experiență, cunoștințe tehnice de joc, resurse de imaginație, de emoție, de fantezie și chiar de umor negru. Îmi pare nespuse de rău că nu am lucrat împreună mai înainte, căci găsesem în ea ceva foarte stimulator care îmi deschide poarta să-i scriu roluri. În *Sonată de toamnă* unul dintre cele mai bune momente este, după mine, cînd ea povestește moartea prietenului ei la spital, ultima lor noapte. De fiecare dată cînd revad această scenă o găsesc minunată, incintătoare, și cred că felul în care Ingrid trăiește momentul este de o perfecțiune absolută. Pentru mine este una dintre cele mai frumoase scene din toată cariera mea.

Din nou, Ingrid:

Doi ani mai tîrziu, adică în vîră lui 1979, m-am întors să-l vad pe Ingmar în insula lui. Atunci mi-a arătat documentarul pe care l-a făcut în timpul filmărilor la *Sonată de toamnă*. Nu-mi dădusem atunci seama că sîntem filmați. În jurul nostru era o continuă agitație, atîta operatori și reflectoare încît nu-ți puteai da seama prea bine ce fac. Și pe urmă adesea camera era ascunsă sau eram filmați din spate. Acest documentar mi-a dat posibilitatea să mă văd cum m-aș fi putut să o fac vreodată. A fost o experiență foarte revelatoare. I-am spus lui Ingmar: „Dacă te-ai fi văzut înainte de a fi început lucrul — așa fi fost probabil mai puțin dificil!” Căci nu îmi venea să cred că am fost capabilă să fiu atît de dificilă. Vorbesc tot timpul. Discut fără să mă opresc. Era foarte stingheritor. Poate că e bine să te

poți vedea așa cum ești. Sper că atunci cînd eram mai tînră să fi fost mai agreabilă. Dar mă îndoiesc.

La începutul documentarului îl vezi pe Ingmar așezat pe o masă cu picioarele pe un scaun, întîmpinînd toată echipa: „Salut, cum merge, sînt foarte bucuroși că lucrăm din nou împreună.” Pe urmă începem să citim scenariul și imediat deschid discuția: „N-am citit niciodată ceva mai plicticos. Este mult prea lung. Și aici nu înțeleg absolut nimic...” După aceea aparatul se fixează pe chipul unei femei care se ocupa de partea administrativă a filmului. Mă privește cu un aer asasin cu un aer care pare să spună: „Cu asta nu mai terminăm noi filmul niciodată!” „Cum să mă supar

teu în aer întrebări: Ce va ieși? O să meargă? Facem ceva valabil? Era de-a dreptul pasionant. Era cel mai bun documentar realizat vreodată despre lucrul la un film — chiar dacă rolul meu era mai de grabă — neavantajos! Într-o zi Ingmar îl va dăruia Institutului național de cinema suedez.

Liv Ullmann:

Un alt lucru pe care l-am găsit extraordinar în ceea ce o privește pe Ingrid era că în ciuda monologurilor ei extrem de lungi, nu a existat zi în care să nu-și știe textul pe dinafară, perfect. Ducea aceeași viață nocturnă ca noi toți, cinema, recepții, acea



Ingrid Bergman începînd o nouă carieră în Europa, în filmele soțului ei, Roberto Rossellini

pe ea, dacă primele cinci minute mă port cum mă port. Era într-adevăr să-ți dea de gîndit. (Mi-a explicat atunci că privirea ei nu era ostilă, ci numai mirată, stupefiată că poate cineva avea îndrăzneala să-i vorbească lui Ingmar cum îi vorbeam eu. Ingmar era foarte conciliant: „De acord, de acord, Ingrid. Cînd va sosi momentul să repetăm scena asta vom vedea dacă merge sau nu. Acum, dacă ai să vrei, să continuăm”. După aceea lăta-ne cu toții pe podiul studioului. „Toate pozițiile sînt fixate, dar eu continui să mă vîlcăresc: „Cum? Pe jos? Vrei să ne așezăm pe jos? Dar de ce? Nu are nici un sens. Oamenii ne vor găsi groțeschi!” În sfîrșit sosește momentul filmării. Sînt ceva mai calmă.

Chiar și pentru mine care participam la filmări, documentarul avea un permanent suspans. Tot timpul plu-

viață de familie care se leagă în jurul lui Ingmar cînd lucrezi cu el un film. Niciodată nu se închidea în camera ei ca să studieze, dar tot niciodată nu a trebuit să reluăm o scenă pentru că nu știuse vreun cuvînt. Și desigur vorbea o suedeză perfectă. O iubesc și o admir nespuse. Cred că dacă femeile luptă pentru ceva este pentru a putea fi ca ea. Libertatea ei, și-o trăiește, o trăiește în fiecare zi. Și mai cred că dacă lupta pentru emanciparea femeii mi-a adus ceva, este faptul de a putea privi o altă femeie și să fiu mîndră de ea. O iubesc pe Ingrid și sînt mîndră că sîntem de același sex. Îmi spun că ea aș fi dorit să o am ca mamă sau ca soră; aș fi dorit să am o prietenă ca ea la vîrsta la care contactul cu ea m-ar fi putut influența. Iată care sînt sentimentele mele față de Ingrid.

Si dialogul format aici din monologuri continuă cu cel al lui Ingrid:

Este o mare plăcere să lucrezi cu Ingmar, cu Liv, cu întreaga echipă. — erau atât de originali și de pasionați prin ceea ce făceau. Dar două săptămîni înainte de data cînd era prevăzut sfîrșitul filmărilor am început să simt sub brațul celălalt, ceva care creștea. (Ingrid Bergman fusese operată de o tumoră în 1974 — n.n.). Am devenit foarte îngrijorată și foarte nervoasă. Și desigur neliniștea mea a sfîrșit prin a se face remarcată. Într-o zi Ingmar a venit să se așeze lîngă mine și m-a întrebat: „Ce ești? Ce nu merge?” I-am povestit. I-am spus: „V-a trebui să mă reintorc la spital.” Ingmar s-a arătat foarte înțelegător: „Am să scurtez filmările. Nu va fi nevoie să faci racordurile; le vom face cu o dublură. Scenele pe care doream să le facem în exterior le vom filma imediat în interior, pentru ca să poți să te întorci la Londra cit de repede.”

Am terminat toate scenele în care avea nevoie de mine și am plecat. M-am reintors la Londra și m-am dus să-mi văd doctorul. Mi-a spus: „Va trebui să scoatem asta.”

Și au scos „asta”. Era aceeași poveste. Tumoră malignă. Operația era simplă, ușoară. Nu am stat decît trei zile la spital. M-au recusut și am putut imediat să mișc brațul absolut normal. Dar desigur era foarte neliniștor, chinulor. Înțelesesem acum că ceva se deplasase dintr-o parte în alta.

A trebuit să reîncep tratamentul cu raze. Dimineața mergeam la spital și cum terminam mă duceam să repet „Waters of the Moon” (o piesă de N.C. Hunter n.n.). Spectacolele urmau să înceapă în ianuarie 1978. Înainte de Londra trebuia să jucăm două săptămîni la Brighton. Îmi amintesc că într-o zi, șoferul de taxi care mă luase de la hotel m-a recunoscut și mi-a spus: „Eu credeam că vedetele de cinema nu se scoală niciodată înainte de amiază!” I-am răspuns: „Știi că repetițiile pot începe foarte devreme...” Dar cum m-a lăsat la spital s-a întrebat probabil despre ce fel de repetiții era vorba!

Piesa s-a jucat toată stagiunea, cînd o săptămîni înainte de ultimul spectacol

Ca și cum fiecare succes trebuia

plătit, iar acesta fusese cel mai mare, asemănător doar celui din „Jeanne de Lorraine” și „Cei și simpatie” — în timp ce îmi îmbrăcam o rochie, am simțit ceva și am știut: a reînceput. M-am așezat și am spus micuței Louie, camerista mea: „Ce nostim, mai am doar o săptămîină, după aceea va trebui să mă reintorc la spital.” „Louie a început să plîngă și a trebuit să o consolez.”

(...) Înțelegeam totuși șansa mea: **Sonata de toamnă** „Waters on the Moon”, chiar dacă nu aș mai fi jucat niciodată nici teatru, nici cinema, cariera mea se va fi sfîrșit într-o mare frumusețe.

M-am dus la medic. Au descoperit o tumoră la celălalt sîn și medicul au decretat: „Imediat operație. Nu avem nici un minut de pierdut.” Nu am vrut. Le-am spus: „Nu, de șase luni dau opt reprezentații pe săptămîină, am dreptul la puțină vacanță. Am să petrec două săptămîni în Franța, după aceea am să mă întorc”. M-am dus. Am stat la soare. Am înțeles. Am ris. Ordonată cum sînt, i-am dat lui Alan Burgess (coautorul biografiei ei n.n.) toate tăieturile de presă, albumele, jurnalul intim și scrisorile de care ar fi avut nevoie să termine cartea de unul singur. În sfîrșit m-am reintors la Londra pentru operație și raze.

Și Alan Burgess continua:

Cu grija ei pentru ordine și simetrie, știind că viața și cariera ei puteau lua sfîrșit în curînd, Ingrid dorea ca iesirea din scenă să fie dacă nu epopeica — măcar onorabilă. A fost deosebit de fericită de primirea entuziastă făcută de critica **Sonatei de toamnă**. Pentru odată toată lumea era de acord: Ingrid și Liv erau grandioase, iar filmul era prodigios. Contrar obiceiului lor pînă și suedezii erau elogiși.

În Statele Unite puteai citi: „The New Republic”: O admiram cu toții de decenii dar cine ar fi putut bănui asemenea profundizimi. În minile unui maestru ea capătă o nouă dimensiune”. *Christian Science Monitor*: „O interpretare prodigioasă”; *Newsweek*: „O putere de expresie de care nu-ți mai poți aminti de cînd Hollywoodul a luat-o în stăpînire”; *Newsday*: „O perfecțiune în fața căreia nu-ți rămîne decît să te înclini”; *Time*: 1 „Superb”.

La Londra *The Times* „Un tur de forță cum cinematograful a văzut foarte rar”. *The Observer*: „Un rol fără egal”; *Sunday Telegraph*: „O forță care-ți taie respirația.”

Pentru **Sonata de toamnă**, Ingrid și Liv au primit amîndouă Premiul criticilor cinematografici newyorkezi, ca și cea mai înaltă distincție decernată în Italia pentru cinema: Premiul Donatello.

Si volumul „Viața mea” se încheie cu cuvintele lui Ingrid Bergman:

„M-am gîndit întotdeauna că voi continua să joc. Mereu și mereu. Căci lumea mea adevărată este lumea iluziilor, lumea pe care o creează oamenii de teatru și de cinema cărora le aparțin. Aceasta este viața mea și la această viață nu va trebui niciodată să renunț.”

Într-adevăr pentru milioanele de spectatori de pretutindeni Ingrid Bergman nu a încetat și nu va înceta să joace. Căci aceasta a fost și a rămas viața ei.

Adaptare și traducere
Adina DARIAN

Isabelle Rossellini are o biografie care o recomandă firesc ecranului: fiica lui Ingrid Bergman și a lui Roberto Rossellini, un timp soția regizorului Martin Scorsese. Singurul martor la cununia lor dintr-un mic oraș italian — Robert de Niro



film și societate

Biografii reale pe micul ecran

B.B.C.-ul, mărcă celor mai bune seriale de televiziune, nu s-a sfiit să importe eroi din realitatea sau din literatura de pe alte meridiane. Este și cazul a două recente seriale dedicate biografiilor a două femei celebre, una americană — devenită britanică prin căsătorie și cealaltă franceză.

Primul serial deci, de nouă episoade, poartă chiar numele celei ce l-a inspirat, **Nancy Astor**. Născută la sfârșitul secolului trecut în Statele Unite, în Virginia, ca fiică a unui negustor de cal, care face o avere considerabilă, Nancy Astor — asemenea celor trei frați și patru surori ale sale — se bucură de o educație aleasă la Academia pentru domnișoare din New York. Dar spre deosebire de colegile ei ea nu se mulțumește să învețe numai manierele alese, ci profită de studiile sale pentru a intra în contact cu realitățile vremii în care trăia. Fire energică și bătaioasă, ea se simte ultragiată de lipsa de drepturi sociale, politice ale femeii și se angajează pe drumul luptei pentru emanciparea femeii. Oponentă înfocată a alcoolismului, pasionată motociclistă, ea va deveni și prima femeie aleasă în Camera Comunelor în 1919 (după ce devenise cetățeană britanică în urma



Nu numai o creatoare de modă ci și o creatoare a spiritului unei epoci (Marie-France Pisier în *Coco Chanel*)

căsătoriei. Succesele ei reale nu l-au împiedicat însă pe sarcasticul irlandez George Bernard Shaw să o numească „o creatură nefeminină și zgomotoasă”. Rolul atât de contradictoriu, șocant a fi cea mai interesantă partitură de pînă acum de la televiziunea britanică, este susținut de Lisa Harrow.

Cea de a doua personalitate feminină care a inspirat un serial biografic, de astă dată în coproducție cu televiziunea franceză, este marea creatoare de modă **Coco Chanel**, născută

și ea în secolul trecut dar care a știut prin viziunea sa asupra locului femeii în societate, să-și devanseze epoca. I-a revenit actriței Marie-France Pisier, să re Creeze spiritul și eleganța celei ce a fost nu numai regina parfului și a tăioarelor ce i-au purtat numele, dar și prietena și confidanta multora dintre literații și politicienii vremii sale. Brigitte Fossey și Karen Black fac parte din distribuția dirijată de regizorul George Kaczender.



Invenția actricească se bazează adesea pe experiențe trăite (Sissy Spacek în *Dat dispărut*)

Giinele vinovat lătră primul

Sissy Spacek, actrița americană care de la Oscarul '80 pentru cea mai bună interpretare în rolul „fetei mineriului” (din filmul cu același nume) a ajuns în plutonul superstarilor, povestește ce a atras-o și cum s-a pregătit pentru rolul soției celui „dat dispărut” (*Missing*), film laureat cu marele premiu la Cannes în primăvara trecută.

„M-a atras tipul de relație pe care o aveam cu socrul meu (Jack Lemmon — laureat cu Premiul pentru cea mai bună interpretare la același Cannes). Mi-a plăcut faptul că la început el era cel puternic, eu apăream cea slabă, ca apoi relația să fie răsturnată. Prima dată, când am citit scenariul, n-am știut că este vorba de o poveste adevărată. În clipa când am aflat că lucrurile se întimplaseră așa, m-am simțit deopotrivă emoționată și revoltată.

Am simțit că aveam și eu o parte de răspundere în moartea personajului Charles Horman, pentru că la vremea aceea eram atât de neștiutoare despre ceea ce se petrecea în America Latină. După ce filmul a apărut, am fost de-a dreptul flatată că Departamentul de stat l-a atacat. Cred că a fost cea mai bună critică pe care puteam să o primim. Era din partea lor cel mai prost lucru pe care puteau să-l facă. Abia așa au declansat o serie de controverse. Dacă aș fi fost în locul lor, aș fi ignorat filmul cu totul, dar la noi este o vorbă: cinele vinovat lătră primul.

La un moment dat, personajul se întâlnește cu oficialități americane de prim rang, cu ambasadori. Credeam că niciodată nu voi fi în stare să joc o asemenea scenă. Nu cunoscusem niciodată un ambasador și nu știam cum trebuie să te porți în compania lor. Deci nu aveam nici un exemplu din viața mea pe care să mă pot baza. Stăteam și mă gândeam cum s-o scot la capăt și deodată mi-a venit o idee. M-am gândit la boss-ii de la Hollywood. Mi se întimplase să aștept într-o cameră în care bărbați, chipeși dealtfel, în costume de culoare închisă și cu cravată treceau fără să te bage în seamă.

Mari
dispăruți



Față în față
cu destinul?

se întreba ea și adăuga: „Dacă este adevărat că există un Dumnezeu, el este rău și necrutător”.

Și a continuat să platească. Maurice Ronet spunea despre ea: „E un mic soldat viteaz, fără uniformă”. Curajul ei a fost imens, dar tot ei a doborât-o. Prea multe și prea mult se adunaseră într-un singur an...

Într-o după-amiază de vară, era prin iulie 1981, fiul ei David, de 14 ani, s-a tras literalmente în țepă, încercând să sară peste un gard din săgeți de fier care împrejmuia casa bunicii sale. O imagine de nesuportat, un șoc de netrecut pe care Romy Schneider îl primea într-un moment al vieții ei, și așa destul de dificil. Fusese operată, rămăsese cu un singur rinichi și era sfârșită. „Ich bin ganz kaputt”! Spunea ea într-un interviu, pe care îl acordase câteva săptămâni înainte revistei vest-germane „Die Stern”. Și adăuga: „La 42 de ani, existența mea e ca și terminată. Abia acum îmi dau seama că, de când eram mică, am confundat viața cu cinematograful”. Și această femeie, la apăsătorul puterilor fizice și psihice va trebui să încaseze ultima și cea mai grea lovitură, pe care o poate suferi o mamă: moartea copilului. Și încă ce moarte! Totuși, nimeni din anturajul ei, familie, prieteni sau colegi, nu s-au gândit o clipă că Romy se va sinucide. Nu era în corzile ei de „Înghițitoare de săbii”. Imediat după înmormintarea lui David, ca să fure dreptul de a plînge, se ghemuiește pe podeaua unei mașini să n-o vadă nimeni, nimeni să nu-i audă hohotele de disperare. Ca să scape de curioși, de vinătorii de drame, de amatorii de durerile altora, ea își schimbă de 28 de ori adresa în câteva luni. Mereu în goană după o clipă și un loc unde să-și poată adăposti și feri durerea, pînă la urmă încearcă ultima soluție: munca. Reîncepe să lucreze. Se aruncă în 14 ore de lucru pe zi, ca într-un colac de salvare. Filmul pe care îl începe, în aceste condiții, se intitulează **Trecătoarea de la Sans-Souci** realizat de Jacques Rouffio după un roman de Joseph Kessel. Filmările au loc la Berlin. Romy Schneider își ia fițița, pe Sarah, cu ea. Nu mai vrea să-și disocieze profesiunea de viață. Reîntoarcerea la Paris este anevoioasă, dar primul pariu cu destinul fusese

Celebritatea care ucide

Romy Schneider a murit de o boală numită curaj, scria revista „Paris Match” în primul număr dedicat actriței după moartea sa. A murit într-o noapte de mai pentru că s-a luptat prea mult împotriva disperării. În fața unui angrenaj de drame, de o cruzime fără margini, Romy Schneider a încercat, s-a zbatut să supraviețuiască. Și această zbatere i-a fost fatală: inima nu a rezistat.

Sfîrșitul

A fost curajoasă, a încercat să se împotrivescă destinului. „De ce trebuie să plătesc atât de scump, de ce?”

cîștigat. Într-o bună zi — povestește Alexandre, coaforul ei — Romy a venit dis-de-dimineață și mi-a spus: „Taie-mi părul foarte scurt. Fă-mi un alt cap. Vreau să mă schimb”. Se transformase într-o tinăra femeie modernă care se pregătea să joace într-un film cu Alain Delon. Iar prietenii pretindeau că așa, tunsă scurt cum era, semăna leit cu fiul ei David. Acest chip nou, această Romy

Schneider nu erau altceva decât mereu aceeași luptă, mereu aceeași polițete și aceeași discreție a disperării. În acele zile se hotărâse să dea și un interviu televizat reporterului Michel Drucker. Dădea rar interviuri, la televiziune dacă apăruse de cinci sau șase ori în toată cariera sa. Era timidă, se temea să nu fie la înălțime, îi era frică că n-o să găsească exact cuvântul care trebuie în limba franceză. Dar interviul a decurs minunat, impresionând milioane de telespectatori.

Se pregătea să plece în vacanță cu fetița ei de cinci ani, Sarah. Se mai pregătea și pentru un nou film cu Granier-Deferre. În după-amiaza zilei fatale îi telefonase lui Costa Gavras să-l felicite pentru Marele premiu, Palme d'or, luat tocmai la Cannes, apoi seara s-a dus să cineze la niste prieteni. Pe la două dimineața s-a înapoiat acasă, și s-a apucat să-i facă un desen pe care i-l promisese fetiței ei. În jur de ora două și jumătate, unui trecător i s-a părut că aude un strigăt care venea din apartamentul ei. Poate că Romy Schneider, simțindu-se rău, a chemat în ajutor. Poate că i s-a părut doar trecătorului... În tot cazul, exact când dădea impresia că ar fi gata să-și ia viața din nou în mîini, totul s-a sfîrșit. A murit ca un naufragiat, cărula îi cedea înima de atîta efort, exact cînd să atingă malul. După moartea fiului ei David, actrița spusese: „Va trebui să învăț să trăiesc, și să înving tot acest vid din jurul meu”.

Dar vidul a fost mai puternic și a răpus-o.

Inceputul

S-a născut la Viena la 23 septembrie 1938, dintr-o familie celebră și din partea tatălui și din partea mamei. Bunica ei dinspre tată, Rosa Retty, a fost o actriță de mare faimă la începutul acestui secol. Îl va cunoaște pe tânărul ofițer Karl Albach la un bal, iar dragostea lor va deveni subiectul numărului unu al clevetirilor din teatru și de la curtea împăratului Franz Iosef. Un ofițer al majestății sale regale și imperiale nu se poate căsători cu o actriță, drept care căpitanul Karl Albach a fost somat de superiori să aleagă între sabie și iubire. Căpitanul alege și demisionează. Din această căsătorie se va naște un băiețel, viitorul mare actor de teatru și de film Wolf Albach-Retty, tatăl lui Romy.

În 1933, tânărul actor o cunoaște pe Magda Schneider, cîntăreață și actriță de cinema, deja în plină glorie (va juca în peste 80 de filme). Se vor căsători în 1936, la Berlin, și vor forma cuplul vedetă al cinematografiilor austriacă și germană din acea vreme. În 1938, speriați de ascensiunea lui Hitler, tinerii căsătoriți se instalează la Viena, unde în septembrie se naște Romy.

Gloria

Ernest Marischka avea la activul său peste 120 de opere, și era con-

siderat cel mai mare „lansator” de vedete. De vreo 20 de ani tot visa să facă un film despre viața împărătesei Amelia Eugenia Elisabetă de Austria, fiica ducelui de Bavaria, soția lui Franz Iosef, născută în 1837 și asasinată în 1898 de un anarhist italian. Viața ei fusese un continuu martiriu, iar austriei care o adora, o poreclisera, ca s-o ainte, Sissi. Marischka îi consacrase deja o operă în 1932, și un scenariu în 1936. Dar el își cunoștea slăbiciunile, se știa tare doar în registrul ușor, cu paiele și muzici multe. Totuși, se decide în 1955 și o alege pe fata Magdei Schneider pentru rolul titular, făcînd din ea doar o păpușică fermecătoare, căci doar atît știa el să facă. Numai că Romy Schneider va fi mult mai mult decât atît, ea va pulveriza melo-ul din capul și strassul din gustul lui Marischka și va țîșni în filmul *Sissi* ca o mare actriță. Succesul (ca și stuporea) a fost fulgurător, iar anul 1955 o găsește pe tînăra vedeta stăpînă pe publicul european. Avea 17 ani.

„Va trebui
să reînvăț
să trăiesc
și
să înving
tot acest vid
din
jurul meu”

Cariera

Acum are 18 ani. E frumoasă, e celebră, e bogată. Are tot ce-i trebuie, în acest moment de prag între adolescență și maturitate, ca să fie fericită. Și, totuși, se simte prizoniera filmelor *Sissi*, iar palate, iar mare albastru, iar zorzoane, iar gondole. Dar publicul nu se satură. El mai vrea... Milioanele de spectatori cer după *Sissi* pe *Sissi* împărăteasă. Romy încearcă să evadeze, joacă într-o producție submediocră, intitulată *Kitty și înalta societate*, apoi în *Un mic colț de paradis* care are un mic succes de prestigiu și, în sfîrșit, în *Monpi*, filmuleț amuzant, care are meritul de a o fi făcut cunoscută în Franța, iar pentru ea ocazia de a fi cunoscută Parisul. O

clipă s-a crezut atunci că e îndrăgostită de partenerul ei, frumosul Horst Buhholz. Dar nu: Romy așteaptă. Și el vine: Alain Delon. Ea nu știe încă, dar presimte. Abia l-a cunoscut. Apoi pleacă în America, cu speranța să prindă un rol care s-o facă vedetă, în sensul clasic al cuvîntului. Dar cade la primele probe și se înapoiază în Europa, umilită, ca să joace într-un spanac intitulat *Scampolo*. Și atunci se inventă încă o serie din *Sissi*: *Sissi față în față cu destinul*. Din nou marele boom! Al treilea. Producătorul Marischka o imploră să facă și o a patra *Sissi*. Și deodată, lovitură de teatru: Romy Schneider refuză să semneze contractul. Este cel mai celebru refuz din istoria cinematografului. Și nu numai din cauza banilor. Au mai fost cîțiva actori — nu foarte mulți — care au rezistat unor tentații fabuloase. Dar nu trebuie să uităm că Romy nu are decât 20 de ani. Refuzul ei nu este propriu-zis o revoltă. Este mai degrabă o aruncare de pe tram-bulină, fără să știe dacă jos o așteaptă o apă înghețată sau o baie caldă, plăcută. I se oferă să joace în *Tinere fete în uniformă*. Acceptă. Dar e epuizată nervos. Leșină de două ori pe platouri. Magda Schneider, mama ei, neliniștită, se întreabă dacă n-a greșit lăsîndu-și fiica să intre în această meserie atît de sfîrșecătoare.

Nu mult după aceea, o tînără atri-zeează la Orly. Ea declară vameșilor: „N-am nimic de declarat”. Este adevărat. Romy Schneider a lăsat în urmă ei și rochiile de seară, și cape de hermină, și palate, și diademe, toată fanfara care a însoțit seria *Sissi* și care i-a adus celebritatea, în Germania și Austria mai ales.

La aeroport, Alain Delon, ținînd cu stîngăcie în mînă un buchet de trandafiri. Și așa va începe cea mai mare iubire din viața atît de zbuciumată a acestei actrițe.

Învăță puțin limba franceză, în goană, și se apucă de treabă. Fusese învitată să joace în a treia versiune cinematografică a filmului *Liebetel*, primele două fiind făcute în 1932 și 1933 cu Magda Schneider în rolul principal feminin și amîndouă în regina lui Max Ophüls. Magda Schneider socotea că acest al treilea remake în care va juca fiica ei, intitulat *Christina*, în regia lui Pierre Gaspard-Huit este o ofensă adusă marelui cineast austriac. Ceea ce evident nu-i împiedică pe Gaspard-Huit să înceapă filmările. Protagonistii poveștii de dragoste cinematografice: Romy Schneider și Alain Delon. De la povestea de dragoste de pe platou la o poveste de dragoste în viață, nu-i decît un pas. Cel doi îl fac. Mai tîrziu, Romy Schneider va spune: „Pentru mine, Parisul este Alain Delon”. E îndrăgostită pînă peste cap și de Paris și de Delon. Cel doi tîneri se logodesc la 22 martie 1959, în Italia, în vila Magdei Schneider de pe malul lacului Lugano. Se întorc la Paris, unde iubirea lor e de-acum înainte „oficializată”. Romy Schneider apare în patru sau cinci filme, nu prea grozave. Delon, însă, e în plină ascensiune, chiar în plină glorie s-ar putea spune. Mai ales că și-a găsit și un mentor: pe Luchino Visconti care a luptat doi ani ca să-l impună în *Rocco și frații săi*.



1955, începutul gloriei: filmul *Sissi* (alături de Karl Heinz Böhm fiul celebrului dirijor Karl Böhm, în rolul tânărului împărat Franz Joseph)

Visconti vrea să-l lanseze pe Delon și în teatru. Pe de altă parte, Delon știe că adevărata vocație a Romy-ei este teatrul. Visconti se lasă greu convins, dar până la urmă cedează, nu din prietenie pentru Delon — regizorul atât de exigent cu meseria lui n-ar fi făcut-o niciodată — ci pentru că înțuiește în Romy Schneider actrița. Pentru Romy Schneider începe, practic însă, o perioadă de trudă: trebuie să învețe limba repede și bine. Iar Visconti nu cunoaște cale de mijloc: perfecțiunea sau moartea. În sfârșit, premiera. În sală: Ingrid Bergman, Jean Cocteau, Edith Piaf, Anna Magnani, Jean Marais, Curd Jürgens, Valentine Tessier și alții. Triumf este puțin spus despre succesul din acea seară. La căderea cortinei, Delon o ia pe Romy în brațe și-i strigă: „Ești regina Parisului!”

Au fost desigur și fraze scrise în presă în legătură cu spectacolul, dar

asa ceva este aproape inevitabil, mai cu seamă când e vorba de critica franceză.

Puțin înainte de ultima reprezentație, tinerei actrițe i se propune un rol mare: Nina din „Pescărușul” lui Cehov. Acceptă. Franța se acoperă de afișe gigantice având pe ele un pescăruș cu aripile desfășurate. Trupa se deplasa cu trenul, cu autobuzul, cu camionul, trecând prin toate orașele de provincie, unde spectatorii făceau cozi interminabile la casele de bilete ale teatrelor. Timp de cinci luni Romy Schneider aleargă din teatru în teatru, din oraș în oraș, din sat în sat, recitându-l pe Cehov. Este sfârșită. La Avignon e dusă direct la spital: nu mai are putere să reziste. Se redresează totuși, cu un efort imens de voință și izbutește să termine turneul cu bine.

Are acum 25 de ani. La vîrsta asta, alți actori abia debutează. Romy are

22 de filme în spatele ei. Este momentul pe care îl alege America ca s-o descopere. Ea pleacă din nou acolo unde, cu 6 ani în urmă, fusese atît de brutal respinsă. Se instalează în California. „Columbia Pictures” îi oferă un contract. Joacă sub conducerea lui Otto Preminger în *Cardinalul*. Critica e amabilă și atît. Publicul fără mare entuziasm.

Dar Romy Schneider e catalogată superstar și revine la Paris în 1964 ca să primească un premiu decernat de publicul francez. În același an se desparte de Alain Delon. Și tot anul 1964 va fi și cel al derutei sale profesionale. Încotro s-o apuce?

Sosise timpul să-și aducă aminte de tot ce o lega de Germania. Poți să iubești două țări, să le aparții amîndurora — și Heinrich Heine este un exemplu celebru — dar cînd te afli la ananghie, la o răscruce, atunci descumpănirea îți îndreaptă pașii spre patriă mămă, spre limba maternă și spre muzica plaiurilor natale. Chiar și culoarea cerului sau mirosul frigului sînt parcă altfel acasă. În mai 1965, Romy Schneider se înapoiază în Germania unde îl cunoaște pe Harry Meyen, directorul unui teatru berlinez.

„Noi,
actorii,
sîntem
niște ființe
bizare.
Ne devoră
angoasele,
dar ne place”

Se căsătorește în 1966 și în decembrie se naște fiul lor, David Christopher. Totul lasă să se întrevadă că actrița nu-și va mai continua cariera. Și totuși...

La 19 august 1968, Jacques Deray începe să turneze la Saint-Tropez *Piscina* cu Alain Delon. Romy este aleasă ca parteneră la sugestia lui Alain. Succesul este imediat și odată cu acest film începe a doua viață profesională a actriței, care o va duce la condiția de vedetă, alta decît cea impusă de seria melodramaticelor *Sissi*. Filmul *Piscina* a marcat, de fapt, adevărata ascensiune cinematografică a Romy-ei Schneider, iar spectatorii după acest film vor plămui un alt mit, o altă legendă, decît cea care o lansase cu ani în urmă.

Cariera actriței Romy Schneider este definitiv așezată sub semnul biruinței. Se naște adevăratul star.

Scurtă fișă
bio-filmografică

Actrița austriacă, născută (Rosemarie Albach-Retty) la 23 septembrie 1938. La acea dată, Magda Schneider, mama ei (născută la 7 mai 1908, la Augsburg, în Bavaria) făcuse deja peste 30 de filme de la debutul ei. În 1931, în filmul *Dol într-o mașină* de Joe May. Din cele 30 de comedii ale Magdei Schneider, una singură — spun istoricii de cinema — rămâne demnă de interes: *Liebele* de Max Ophüls (1933). Romy debutează în 1953, la 15 ani, alături de mama ei într-un film de Hans Deppe: *Cind liliacul alb înfloarește*. Iar, apoi trece imediat sub conducerea lui Ernst Marischka care, ca un negustor talentat ce era, a știut să-i pună în valoare prospețimea, spontaneitatea și ghidușia adolescenței într-o serie de povestiri sentimentale despre iubirile fericite și nefericite de la curtea imperială a Austriei. Urmează, deci, filmele *Anii tineri* al unei regine (1954), *Sissi* (1955), *Kitty și înalta societate* (1956), *Sissi împărăteasă* (1956), *Sissi tată în față cu destinul* (1957). După aceste imense succese de public, o vivă la fel de mare stăruiește faimosul refuz al actriței de a continua contractele cu Marischka. Joacă într-o serie de producții mediocre și, în sfârșit, i se oferă șansa de a-l întâlni pe Visconti. În film, sub bagheta marelui regizor italian, ea nu va turna decât un episod din *Boccaccio '70* (1962) și abia peste 10 ani, din nou în Ludwig, în 1972, dar prietenia lor va fi pecetluită de piesa de teatru pe care Visconti o va pune în scenă în Franța pentru Delon și pentru ea. Urmează *Bătălia de pe Insulă* de Alain Cavalier (1962), *Procesul* de Orson Welles (1962) și *Cardinalul* de Otto Preminger (1963), cu care Romy Schneider scapă definitiv de sub presiunea și pecetea dulcagărilor austro-germane care o lansaseră. Și începe adevărata carieră de vedetă internațională. Majoritatea filmelor le-a făcut pe urmă în Franța, cu rare „escapade” pe alte meridiane: *Piscina* de Jacques Deray (1968), *Întimplările vieții* de Claude Sautet (1970), *Max și negustorii de vechituri* tot de Sautet (1970), apoi, în 1971, *Bloomfield* de Richard Harris, în 1972, *Ludwig* de Visconti și de atunci, timp de 10 ani, cu mici eclipse voite sau nevoite, turnează și cite 3 filme pe an. Ultimul, care a avut premiera puțin înainte de tragicul ei sfârșit, a fost *Trecătoarea de la Sans-Souci* de Jacques Ruffio (1982).

Viața

Rosa Retty, bunica Romy-ei, fusese supranumită „Sarah Bernhardt a Austriei”. Magda Schneider, mama ei, fusese poreclită „Garbo a Germaniei”. Deși din această celebră familie de actori — să nu uităm nici de tatăl ei, Albach-Retty — Romy n-a urmat niciodată cursurile unei școli de artă dramatică. Doar mama ei s-a ocupat puțin de ea, dar abia după ce Marischka i-a propus să joace într-un film. Dealtfel, după succesul fulgerător al fetei de 15 ani, celebra Magda Schneider îi cedează locul și se retrage din celebritate în virful picioarelor.

„Romy, spunea mama ei, Magda Schneider, este o ființă simplă, fără complicații. E departe de a fi un copil minune. Cred că va rămâne toată viața așa cum este acum, la 15 ani”. Într-adevăr, Romy a avut o copilărie fericită și fără probleme. Edwiga, guvernanta ei, care ținea un jurnal „cu marile evenimente” din viața copilei, notează că Rosemariei (numele întreg al Romy-ei) îi plăceau păpușile și că era o elevă foarte înzestrată, foarte inteligentă, dar prea visătoare. Mult prea visătoare. Îi plăcea desenul și spera să ajungă decoratoare. La 17 ani, însă, devenise vedetă după seria de filme *Sissi*. Tot atunci Walt Disney îi

atribuise titlul de „cea mai nostimă fetișcană din lume”.

Romy Schneider nu avea nimic dintr-un star și totuși, devenise o legendă chiar de la bun început. „Noi actorii, spunea ea, simțim niște ființe bizare. Simțem devorați de angoase, dar ne place. Eu nu simt decât o biată femeie care încearcă să-și croiască o biată bucățică de drum în viață”. Partenerii și-o amintesc de pe platouri unde era extrem de gravă și nu o dată chiar agresivă. Dar deindată ce se termina ziua de filmare, se re-aduna ghem în ea însăși, ca într-o școală. Munca era singurul ei remediu. Ori de câte ori traversa un moment greu, se refugia în meserie. Michel Piccoli spunea despre ea: „Când lucrează, Romy intră într-un asemenea supravoltaj încît o nimica toată poate să-i provoace un scurtcircuit, s-o dărime sau s-o scoată din minți”.

După ruptura cu Alain Delon, Romy Schneider a fost oarecum uitată în Franța. Ea pleacă în Germania unde se căsătorește cu Harry Meyen, actor, regizor și director de teatru. Amândoi știau că în lumea lor, cariera și viața de familie fac rareori casă bună. Totuși, dragostea a fost mai puternică și cei doi se căsătoresc. Cîteva luni mai

Logodna cu Alain Delon.
În stînga, actrița și cîntăreața
Magda Schneider





„Îmi pot permite slăbiciuni de moment, dar nu-mi pot îngădui una de o viață” (Romy Schneider)

tirziu, se naște David. Viața capătă pentru actrița toate nuanțele rozului. Se reapucă de teatru în limba maternă, se ocupă de fiul ei și face în așa fel încât să-și petreacă cât mai mult timp în sinul familiei. Cu toate aceste eforturi, drumurile celor doi soți încep să se despartă. În vreme ce Meyen pune în scenă piese de avangardă la Hamburg, Romy Schneider pleacă să filmeze la Roma, Londra, New York și Paris. Romy a trăgănat foarte multă vreme despărțirea de Meyen ca să nu-l îndepărteze pe David de tatăl său. Totuși, la 5 iunie 1970 se pronunță divorțul. Cum Meyen o amenința că-i va lua copilul, Romy îi cedează jumătate din averea ei deloc mică. În 1979, Harry Meyen se va sinucide și moartea lui o va

afecta profund pe Romy, care, în fond, nu l-a purtat niciodată pica.

Încă de la nașterea lui David, Romy visa să mai aibă un copil. Îl va avea cu Daniel Biasini. Secretarul ei particular și managerul ei, Biasini a fost alături de ea în tot timpul zbuciumatului ei divorț. Șase luni după despărțirea definitivă de Meyen, la 8 decembrie 1975, Romy Schneider și Daniel Biasini se căsătoresc. Ea știa că se putea bizui pe el, că putea avea încredere în prietenia lui. După căsătorie, vitoare, Romy declara: „Cel mai

bun mariaj e... al doilea”. Într-adevăr, la început așa a și fost. Nașterea fetei lor, Sarah Magdalena, în iulie 1977, a reprezentat pentru Romy punctul de vîrf al noii ei perioade de fericire. În culmea popularității, înconjura de Daniel, David (adoptat de Biasini) și de Sarah, actrița traversează anii cei mai luminoși din viața ei. După care, urmează, precipitat, dezastrul. Mai întîi boala: este internată de urgență la spital și i se scoate un rinichi. Puțin înainte aflate de sinuciderea primului ei soț, tatăl lui David. Apoi, catastrofa finală: moartea oribila a lui David. O serie de drame pe care nici un cuplu nu le-ar fi putut trece fără să rămîna cu cicatrice. Șase ani după căsătorie, în 1981, Romy Schneider și Daniel Biasini divorțează: încă o speranță spulberată.

Cînd s-a născut David, la 13 decembrie 1966, Romy fusese întrebată dacă crede că va fi o mamă bună. Răspunsul ei, imediat și pasionat, a fost: „Decît să nu izbutesc să fiu o mamă bună, mai bine mor”. Și ca să i se dedice fiului, hotărăște să stea departe de studiouri o vreme: „În fiul meu mi-am găsit rațiunea de a fi după atîta confuzie și incoerență care mi-au marcat viața”. Făcea desigur aluzie la legătura ei nefericită cu Alain Delon și la munca acaparantă în care se azvirlise ca să uite. Înțelesese acum, în sfîrșit, că bucuria de a fi mamă nu putea fi înlocuită nici de bogăție, nici de celebritate. A refuzat orice ajutor în creșterea lui David: nici doică, nici guvernantă. Încă de micuț, David își luase obiceiul să-i telefoneze zilnic la studiouri ca să stea de vorbă cu mama sa, atunci cînd filmările o obligau, totuși, să lipsească de lîngă el. Într-o zi Romy a fost întrebată: „Ce îl veți învăța înainte și înainte de toate pe fiul dumneavoastră?” La care ea a răspuns: „Să fie un bărbat adevărat”. La 14 ani, David o copleșea pe mama lui cu tandrețea și atențiile. Deși îl lăsa destul de liber, ea totuși nu uita să-l facă de fiecare dată să înțeleagă exact ce înseamnă sensul responsabilității în viață. Se sfătuiă împreună, el de fapt îi dădea sfaturi, îi corecta accentul în limba franceză, o apăra de reporterii prea băgăcioși. Cînd a murit tatăl lui, Harry Meyen, David care își petrecea o parte din an cu acesta, s-a întors definitiv cu mama lui, la Paris. El devenise pentru Romy, în ciuda vîrstei lui fragede, principalul ei confident, discret, afectuos, așa cum a visat ea întotdeauna să aibă un bărbat lîngă ea. Cînd i s-a propus filmul **Trecătoarea de la Sans Souci**, David a citit scenariul și a exclamat: „Acceptă-l, mamă! O să lei premiul César pentru el!”

Cînd s-a făcut filmul, David nu mai era lîngă mama lui.

Ultimul interviu

...a fost acordat revistei Paris Match. În toată cariera ei, Romy Schneider a dat doar șase interviuri. Această ultimă discuție televizată cu

Michel Drucker a avut loc la 10 luni după moartea tragică a fiului ei David și înaintea premierei cu filmul **Trecătoarea de la Sans Souci**. Iată câteva fragmente:

Michel Drucker: Împărtășesc durerea dumneavoastră. Mă întreb dacă în locul dumneavoastră aș fi putut lucra în continuare. Știu că americanii au o vorbă: **The show must go on**, spectacolul trebuie să continue. În virtutea acestei convingeri ați acceptat să jucați în filmul lui Jacques Rouffio?

Romy Schneider: Prefer să spun: **Life must go on**, viața trebuie să continue. Sigur că există momente în care aș vrea să trag cortina și să depun armele. Dar mai am niște răspunderi. O să fac tot ce-mi stă în putință să merg înainte, să lucrez. Îmi pot permite slăbiciuni de moment, dar nu-mi pot îngădui una de-o viață. O actriță nu poate confunda munca cu viața. În mine există o forță — nu știu care, nu știu de unde vine — dar știu că există. N-am să mai fac ce-am făcut: n-am să mai lucrez trei filme pe an în detrimentul vieții personale, în detrimentul fetei mele. Dar de muncă am nevoie. Te poți auziri în ea din două motive: pentru că trebuie să pîntru cu te ajută să uiți. Puțin. Și mi-a rămas Sarah. Pentru ea trebuie să rezist.

M.D.: Locuiți acum la hotel. De ce?

R.S.: Nu pot să mai stau acolo unde am trăit alături de fiul meu. Îmi voi căuta o altă casă și voi încerca să supraviețuiesc suferinței.

M.D.: Este o suferință care se poate uita?

R.S.: Este o suferință pe care nu vreau s-o uit niciodată.

M.D.: Vă e frică de bătrânețe?

R.S.: Nu.

M.D.: Ați acceptat nu odată în filme roluri de femei în vîrstă.

R.S.: Important pentru mine e rolul, personajul, nu cum arăt.

M.D.: În general oamenii se obișnuiesc ușor cu succesul și renunță greu la el. Ce-ați face dacă într-o bună zi celebritatea de care vă bucurați azi s-ar stinge?

R.S.: Cred că m-aș simți și mai singură.

Scrisoarea

La căpătîiul ei, Alain Delon a simțit nevoia să-i scrie o scrisoare, scrisoarea pe care vroia să i-o trimită demult, de atunci de cînd, după dragostea cea mare, a venit despărțirea... Să dăm câteva pasaje din această epistolă de rămas bun intitulată „Adio draga Puppelé”.

„Te privesc dormind. Sînt lînga tine, la căpătîiul tău. Ți spun adio, cel mai lung adio din viața noastră, iubita mea Puppelé. Așa ți spuneam atunci. Puppelé înseamnă păpușică în limba germană. Te privesc, ești frumoasă, poate mai frumoasă ca oricînd. Te privesc, ești senină, poate că e pentru prima oară în viața ta și a mea cînd te văd senină și împăcată. S-ar părea că o mină a șters încet de pe chipul tău toată crisparea, toate spaimele.

Te privesc dormind. Mi se spune că ești moartă. Mă gîndesc la tine, la mine, la noi doi. De ce sînt oare vinovat? Sînt. Din pricina mea inima ta a încetat să bată aici, la Paris. Din pricina mea, pentru că acum 25 de ani am fost ales ca partener al tău în filmul **Cristina**. Veneai de la Viena și

raspundeam deodată: amîndoi. Ne-am iubit foarte mult. Eu nu știam nici un cuvînt din limba ta, tu nu știai o vorbă din limba mea. După cîteva luni, eu tot nu știam nemțește, dar tu vorbeai deja foarte bine franțuzește. Atît de bine încît am putut juca împreună într-o piesă, în Franța, în regia



Cu fiul ei David: una din puținele și scurtele perioade faste din viața particulară a actriței

te-am așteptat la Paris cu un buchet de flori, pe care nu știam cum să-l țin în mină. Nu, n-a fost nici un „coup de foudre” între noi. Abia la Viena, unde se turna filmul, m-am îndrăgostit de tine. Și tu de mine. Ți amintesc cum ne întrebam pe atunci cine s-a îndrăgostit primul? Număram pînă la trei și

lui Visconti care spunea că semănăm...

Te privesc încă și încă o dată. Te cunosc atît de bine și atît de tare. Știu cine ești și de ce ai murit. „Cei-

iați" nu înțeleg. Când ești Romy Schneider, cind sensibilitatea și temperamentul îți ies prin fiecare por, cum să le explici „lor” cum sînt actorii? Din ce sînt plămădiți? Cum să-i faci să înțeleagă pe „ei” că de atîta „interpretat” roluri, de atîta trăit alte vieți decît a noastră, noi nu mai sîntem ceea ce sîntem. Noi înnebunim și sîntem pierduți. Ca să rămîi, totuși, în picioare cum să le spui cit e de greu, că îți trebuie un caracter de fier și un echilibru de nezdrunecat? Dar acest echilibru cum să-l afli în lumea noastră, a jonglerilor, a clownilor, a trape-

ziștilor acestui circ în care proiectoarele ne auresc cu glorie? Cu cît ajungi să fii un actor mai mare, cu atît mai stingaci îți trăiești propria ta viață. Garbo, Marilyn, Rita Hayworth... și tu. Și eu care tip, în timp ce tu te odihnești și plîngi că nu, nu, nu, aceasta nu este o meserie de femeie. Știu asta, pentru că bărbatul care sînt le-a cunoscut bine și le-a înțeles. Pentru că acest bărbat e și el actor. Eram din aceeași rasă, iubita mea Puppelê. Dar eu sînt bărbat. Eu rezist. „Ceilalți” nu pot înțelege. Actorii da, actorii înțeleg.

Scriu la întîmplare, fără să-mi pot găsi ideile. Tu n-ai putut accepta și n-ai putut pricepe jocul acestei meserii de femeie publică, meserie pe care ai ales-o și ai iubit-o. Te simțai atacată, spionată, violată în intimitatea ta. Erai mereu crispată, ca un animal hăituit, ca o ciută. Și știai că destinul îți fura cu o mină ceea ce, perfid, îți oferea cu cealaltă. Am trăit alături cinci ani. Tu și cu mine. Eu și cu tine. Apoi viața, această viață a noastră care nu privește pe nimeni, ne-a despărțit. Ne-a despărțit, dar nu ne-a îndepărtat.

Apoi, în 1968, am jucat împreună în Piscina. Am fost în Germania și l-am cunoscut pe David, fiul tău. De atunci, tu ești sora mea, eu sînt fratele tău. Totul este pur și limpede între noi. Pasiunea a dispărut, dar a rămas prietenia. Pînă la moartea lui David, totuși, doar el ți-a ținut capul deasupra apei. El te-a ajutat să nu te ineci. Apoi David a plecat și meseria nu ți-a mai fost de nici un ajutor. Și atunci nu m-am mirat cînd am aflat că ai plecat și tu...

Te privesc dormind. Ieri încă trăiai. Era noapte. L-ai spus cuiva: „Tu pleacă. Eu mai rămîn cu David să ascult muzică”. Spuneai asta în fiecare seară. Vroiai să stai singură cu amintirea fiului tău mort, înainte de a te cufunda în somn. Aseară te-ai așezat în fotoliu, ai luat o hîrtie și un creion și te-ai apucat să-i faci Sarah-ei un desen. Desenai pentru fetița ta, cînd, deodată, inima a început să te doară. Să te doară tare, nu-i așa?

Atît de frumoasă, atît de bogată, atît de celebră, ce-ți mai trebuia? Îți trebuia un pic de pace, aveai nevoie de un strop de fericire.

Te privesc dormind. Sînt din nou singur. Îmi spun: m-ai iubit. Te-am iubit. Am făcut din tine o franțuzoaică, vedetă a Franței. De asta, da, mă simt vinovat. Mă simt răspunzător. Și această țară pe care ai iubit-o din cauza mea, a devenit a ta. Franța.

M-am ocupat de tot, dar nu mă voi duce la înmormîntare. Te rog să mă ierți, dar nu pot. Nu pot să te apăr de această mulțime atît de avidă de „spectacol” și care îți inspira atîta teamă. Iartă-mă. O să vin să te văd miine, cînd vom fi singuri. Numai noi doi.

Iubita mea, te privesc încă și încă. Vreau să-ți spun că niciodată n-ai fost atît de frumoasă, niciodată n-ai fost atît de liniștită. Odihnește-te. Sînt aici. Am învățat cîteva vorbe în germană de dragul tău. Ich liebe dich. Te iubesc, draga mea Puppelê. Alain”.

Deși cu o tentă melodramatică destul de pronunțată — vezi momentul cînd a scris scrisoarea, nu numai termenii ei — totuși Delon spune cîteva lucruri nu numai despre Romy Schneider, dar și despre condiția de actor și, mai ales, despre condiția de vedetă. De aceea am considerat că fragmentele extrase din acest Adieu pot interesa și la modul general, nu numai „particular”.

Starul
Romy
Schneider

Prezentare, traducere și adaptare
de
Rodica LIPATTI



Steve McQueen

Așa cum a fost

Un oraș la capăt de vest sălbatic. Cunoscut actualmente ca depozit de grâne pentru vasta regiune agricolă din statul Missouri ce se întinde de jur împrejurul său. În afara giganticilor silozuri, citeva obiective: o gară, un mic aeroport, un parc, o piscină și... nici o sală de cinema. Prin anii '30-'40 în Slater a existat una, dar acum dacă vrei să vezi un film cu Steve McQueen, trebuie să aștepti să fie programat pe micul ecran sau să iei drumul pînă la cel

mai apropiat mare oraș, Kansas City, la aproximativ 160 de kilometri. Dar de ce cu Steve McQueen? — ar putea întreba cineva. Pentru că aici s-a născut în primăvara anului 1930, într-o familie de vechi fermieri celebri star.

Tatăl său William McQueen nu s-a statornicit însă la îndeplinirea obișnuită în regiune. El a preferat, ca într-un film-de-cinema, drumeția, părăsindu-și soția și fiul de numai șase luni, pentru a pleca în lume cu o echipă de zburători și cascadori.

Steve a crescut la ferma unui unchi al său unde a învățat de mic ce înseamnă un bob de grâu, cum se mulge o vacă și cum se trage cu pistolul. „Au fost cele mai fericite zile din copilăria mea”, va spune el mai târziu gîndindu-se probabil cît de nefericit a fost în anii ce au urmat cînd a trebuit să-și însușească foarte tinăra mamă (avea 19 ani cînd s-a născut Steve) din oraș în oraș, de la o casă

torie la alta, de la un tată vitreg la altul, ceea ce nu o dată l-a obligat să-și caute culcuș pe stradă, într-o gașcă sau alta. Până într-o zi, când unul dintre tații lui vitregi hotărâse că puștiul nu mai poate fi strunit și Steve se pomenise trimis la „Boy's Republic Chino”, o școală corecțională. După cite se pare noua sa pensiune semăna foarte mult cu cea descrisă de Truffaut în *Cele patru sute de lovituri* sau de Norman Taurag în *Boy's Town (Orașul băleților)* — film care i-a adus lui Spencer Tracy primul Oscar pentru interpretarea rolului pedagogului în 1938, deci chiar în timpul copilăriei lui Steve. Pedagogul din realitate, fie că-l văzuse pe Tracy sau nu, semăna foarte mult cu el și a știut să-l facă să înțeleagă că este mai profitabil să se apuce de o treabă serioasă decît să rămîna toată viața un hoinar (bineînțeles, Steve începuse prin a evada din școala de corecție). Băiatul a învățat treptat să lucreze, iar cînd a împlinit 18 ani și urma să părăsească internatul, deși nu avea nici un plan de viitor, două gînduri îl dominau — nevoia de a-și întemeia o familie de care el fusese atîta vreme lipsit și dorința de a fi bun cu ceilalți semenii ai săi. Sentimental și afectuos, el s-a arătat la fel și față de fosta sa școală de corecție cînd, ajuns vedetă, venea la diferite sărbători „să înveslească pe cei ce, ca și mine, nu aveau un cămin”. Tot așa în 1966 în urma unui proces răsunător ce trimitea prin sentință judecătorească la o închisoare vestită pentru criminali din Florida, doi delincvenți de 14 și 15 ani socotiți a fi irecuperabili — Steve McQueen și-a pus în joc toată popularitatea și autoritatea de superstar pentru a obține transferul tinerilor la școala de corecție unde crescuse el, deoarece se bucura de reputația că mai puțin de 10% din cei ce ieșeau de aici o apucau pe drumuri greșite. Și a reușit.

Uceniciile self-made-man-ului

Ce poate face un tînar american fără nici un plan de viitor? Se urca în tren sau în vreun camion și cutreleră țara de la un capăt la altul în căutare de lucru. De pe coasta Pacificului pe cea a Atlanticului și înapoi Steve McQueen este rînd pe rînd barman, șofer de camion, chelner, comisionar la o băcănie, distribuitor de marfă en gros, vînzător ambulant de creioane automate, tăietor de lemne în Canada, și — din cînd în cînd — mai face cite un popas în Slater-ul natal. Este epoca în care cunoaște adevărata față a străzii și a drumurilor Americii. Este epoca în care acumulează o experiență ce-i va folosi enorm în profesiunea sa de mai tîrziu. Ea va valora cîm tot atîta cit școlile de artă dramatică pe care le va urma. Dar pînă atunci mai e mult. Într-o zi obosit de atîta hoinăreală și mai ales de atîta nesiguranță se înrolează în marina americană. Deși a intrat și a ieșit din forțele navale cu gradul de simplu pușcas marin — cea mai înaltă misiune ce i-a revenit pe parcursul celor trei ani de serviciu comandat, fi-

**Ce scenariu,
ce film,
mai palpitante,
mai strălucitoare
și mai tragice
decît
viața sa?**

ind aceea de a fi făcut parte din garda de onoare a Iachtului prezidențial pe vremea lui Harry S. Truman — din punctul de vedere al universitarilor vieții experiența nu a fost lipsită nici de utilitate, nici de aventură.



A fost una din căsniciile model ale Hollywoodului
(Steve McQueen cu soția sa Neile Adams
și cu Jacqueline Bisset)

La capitolul aventuri, care păreau să-l urmărească ca într-un veritabil scenariu de film, Steve McQueen își amintea mai tîrziu un episod petrecut în strîmtoarea Labradorului. Intrucît găsea porțiile de mîncare prea mici pentru foamea sa, încearcă să-și însușească citeva cutii de conserve cu mazăre din rația ofițerilor. Încîntat de reușită se duse să-și încălzească o cutie astfel obținută, la focul din sala motoarelor. Numai că uitase să o deschidă. După numai citeva clipe se pomenise cu cutia explodînd ca o adevărată bombă și transformînd boabele din interior în tot atîta

proiectile. Multe zile după aceea cînd unul dintre băieții își școtea chipiul, tot mai cădea cite un bob de mazăre. Iar el, soldatul Steve McQueen a fost consemnat la arest. La scurt timp a avut însă ocazia să-și ia o revanșă eroică. Navigînd cu dificultate în strîmtoările de gheață ale oceanului Arctic, vasul s-a lovit de un banc de nisip și mai multe ambarcațiuni cu echipajele lor au fost aruncate peste bord. Steve s-a prezentat ca voluntar în echipa de salvare amfibie și fără să se teamă de temperatura apei, salvează cinci camarazi.

Tot acolo în cala vaselor cu care a cutrelerat mările și oceanele avea să-și descopere Steve McQueen o adevărată pasiune pentru motoare și mașini, pasiune ce nu-l va mai părăsi niciodată. Dar aceasta e o altă poveste.

După ce cei trei ani ai angajamentului său au expirat, el revine pe sol dornic de un trai mai bun. Primul popas îl face tot pe o coastă, la o stațiune care-l plăcuse foarte mult, Myrtle Beach. Își face cu ușurință prieteni de ocazie, gălăgioși și puși

pe distracție și cheltuiește tot ce agostise. Cîrînd se trezește din nou singur, fără slujbă, fără bani.

Stația următoare: Greenwich Village

Ca în filmul lui Mazurski cu titlul de mai sus, fostul marinăr McQueen po-

cepte: „M-a frapat de la început amestecul de duritate și de copilărie, al unui tânăr care trecuse prin multe fărâșe și-și piardă inocența”. Noul elev se arătă foarte silitor. Dacă avea de pregătit cinci improvizatii, el lucra zece. Perseverența l-a fost răsplătită de Meisner care pentru a-l încuraja îi făcea rost de cite un rol la teatrele de mina a doua de pe Second Avenue. Important ăra că începuse să simtă că face parte dintr-o breaslă. După absolvirea celor doi ani de la Playhouse a hotărât să continue. S-a înscris la o altă școală de doi ani din Manhattan, „Uta Hagen — Herbert Bergoff”, al cărei scop ăra să lanseze tinere talente. Aici și-a făcut adevăratul debut pe scenă alături de Margaret O'Brien. După prima reprezentație un coleg nu prea amabil îi spune: „Nu s-a văzut niciodată un joc mai derutant decît al tău”. Dar Steve McQueen prînsese prea mult gustul scenei pentru a o mai abandona. A continuat să muncească cu aceeași îndărătnicie care-l adusese pînă aici și, treptat, a reușit să-și îmbunătățească tehnica. După ce obține noua diplomă se

Mai întâi familia

În sfârșit după atâtea încercări și începuturi de tot felul, Steve McQueen simțea că și-a găsit profesia pentru care ar fi fost în stare să facă orice sacrificii ca să reușească cu adevărat. Tot în acea vreme la New York a cunoscut o actriță, Neile Adams, a cărei înălțime nu depășea 1,56 m, cu ochii și părul negru, născută dintr-un tată englez și o mamă spaniolă. De la 18 ani făcea parte din corpul de balet al unui teatru de pe Broadway și tocmai se făcuse remarcată într-un musical de succes „**Regele și cu mine**” — o melodramă cu happy end petrecută la curtea unui șeik din Siam, care urma să fie ecranizată la Hollywood. În speranța să-și poată prelungi contractul în Cetatea filmului, acceptase într-o seară invitația unui regizor, Mark Rydell (autorul de mult mai târziu al celui de pe urmă film al lui Henry Fonda, în multe sensuri crepuscularul **Pe iacul auriu**). Dar soarta — să-l spunem așa — a vrut cu totul altceva. În seara cu pricina împlinirea a făcut ca la o masă învecinată să se așeze Steve McQueen. A urmat o scenă parcă copiată după secvența pitetului lui Leslie Caron de către Gene Kelly din **Un american la Paris**. De cum a zărit-o Steve a vrut să o cunoască cu tot dinadinsul. S-a autoinvitat la masa ei, a invitat-o la dans, i-a dat o primă întâlnire. În seara următoare o aștepta pe motocicletă la ieșirea de la spectacol. Un weekend petrecut împreună. O vizită în familie unde avea să descopere un nou motiv de apropiere între ei (și tatăl lui Neile Adams își părăsise soția când fetița nu avea decât cîteva ani). Peste cîteva luni la San Clemente se oficia o căsătorie care avea să dureze 15 ani urmînd Hollywoodul. O căsnicie fericită pe care însă Neile Adams a plătit-o renunțînd complet la cariera ei. Renunțare începută deîndată după ceremonie, prin refuzul ei de a accepta rolul titular al unui musical ce se monta pe Broadway. Era vorba de **West Side Story**. Azi se cunoaște ce a însemnat acel spectacol în lumea show-ului teatral și cinematografic american. Dar opțiunea fusese făcută. Neile Adams nu dorea să rămîna la New York din moment ce soțul ei îi cerea să-l însoțească la Hollywood unde urma să-și încerce norocul. Tinerii căsătoriti se mută pe coasta de vest. Atunci reîncepe o nouă dar ultimă etapă de căutare de lucru de la un studio la altul. Dar pentru prima dată Steve nu mai era singur. Cîneva îl aștepta acasă.

Cînd doi se ceartă...

Era în a doua parte a anilor '50, când războiul dintre cele două ecrane

simte pregătit să se prezinte la teribilă competiție de la suprema școala de artă dramatică americană înființată de Lee Strasberg chiar în anii '50, *Actor's Studio*, prin care au trecut totuși marii actori americani din ultimii 30 de ani. Steve McQueen se numără printre cei cinci admiși dintre cei 5000 de candidați. Dar Strasberg îl prevenea cum o făcuse și Meisner: „Cu o asemenea față trebuie să compensezi ceva prin joc!” Era abia la începutul anilor '50 când la Hollywood nu venise încă vremea anti-eroului, a omului obșnuit care avea să-l propulseze pe Steve McQueen la începutul

— cel mare și cel mic — era în toi ducând, implicit, la creșterea cererii de actori. În special de actori noi. Era un moment prielnic tot așa cum, cu un sfert de veac în urmă, o dată cu apariția sonorului se cereau chipuri și expresii noi. Totodată moda începea să se schimbe. Producătorii căutau chipuri asemănătoare cu cele din viața de toate zilele, actori care să semene cu omul de pe stradă, pentru a avea acces, în casele oamenilor la orice oră, fără să-i complexeze cu pompa sau strălucirea starurilor tradiționale. A fost și șansa lui Steve McQueen. Semnează un contract cu studiourile de televiziune C.B.S. își asigură un salariu modest dar onorabil și mai ales fix. În schimbul său el nu făcea altceva decât își pune fața la dispoziția telespectatorilor din întreaga Americă. Ce putea fi mai minunat decât să aibă ziua de mîine asigurată, decât să se simtă scăpat de amenințarea unor posibile concesii făcute lumii interlope, mereu la pîndă, lume căreia mulți alți colegi îi cădeau victime.

Ochii producătorilor mereu trează nu a întârziat să vadă în personalitatea, oarecum dezordonată, a acestui tânăr expresia citorva din simptomele tinerei generații de atunci, un fel de simbol al eroilor fără cauză într-o Americă fără ideal. Nu după mult timp compania C.B.S. îi oferă rolul titular într-un serial: **Prindeți-l, viu sau mort**. Era o trambulină sigură către succes. Oricine în locul lui McQueen s-ar fi considerat fericit și ar fi acceptat condițiile fără să mai discute. Dar n-a fost cazul său. Instinctul său actoricesc îi spunea că personajul ce-i fusese destinat Josh Randall, paznic de hotar, era prin natura muncii sale antipatic publicului care ține de obicei cu „braconierii”. Steve simțea că nu de un asemenea erou trebuie să-și lege el chipul: „Toată lumea e împotriva unui asemenea tip, eu trebuie să-i dau umanitate și să-l fac în bună măsură simpatic pentru a-l face credibil”. Conflictul cu regizorul s-a intensificat. „Unul dintre scandaluri, își amintește actorul mai târziu, a izbucnit din pricina pălăriei mele de cowboy. Producătorii credeau că pălăria unui paznic al ordinii trebuie să fie nouă, iar șeava calului său să strălucească. Ori văzusem afilia paznici de hotar în copilărie și toți aveau mai degrabă o înfățișare ponosită. Am trăit la capatul vestului sălbatic și știu ce înseamnă să pazești un hotar”. Iar producătorii îi răspundeau: „Cui îi pasă de realitate? Publicul vrea fantezie. Asta a făcut marea Hollywoodului”. Dar cum spuneam, actorul din el simțea că se schimbaseră ceva în acest public și că de realitate avea el acum nevoie. Steve amenință că abandonează filmările și că pleacă în Australia. În mai puțin de jumătate de oră se afla în fața ghișei unei companii aeriene pentru a-și rezerva două locuri la zborul următor (scena va fi introdusă peste ani într-un alt film al său, *Bonner flui*, de către prietenul său și regizorul filmului, Sam Peckinpah). Alarmat, președintele studiourilor pentru care lucra, Dick Powell — care nu era altul decât o vedetă a anilor '30, cînd o asemenea atitudine nu se pomenea pe platouri nici din partea unui star, dar, mai cu seamă din partea unui începător, vine în grabă la el acasă, pentru a-l asculta punctul de vedere asupra scenariului. Si-

Steve îl convinge de dreptatea sa. Era pentru prima dată cînd își dădu seama de forța ce îi-o putea da statutul de vedetă. După difuzarea serialului, interpretarea sa s-a bucurat de succes. Critica a apreciat personajul său: „Îți inspiră afecțiune, îl crezi, fără să recurgi la un fals sentimentalism sau la un eroism de paradă”. Regizorul John Sturges, cu care se împrieteniise, îi spune: „Te-ai dăruit lui Randall cu o patimă demnă pentru cauze mai bune”. Iar Steve îi răspunde: „Îmi iubesc meseria și nu vreau să fiu „al doilea”. Din acest dialog avea să se nască o primă colaborare care avea să-l propulseze cu un singur rol pe McQueen printre starurile de prima mărime.

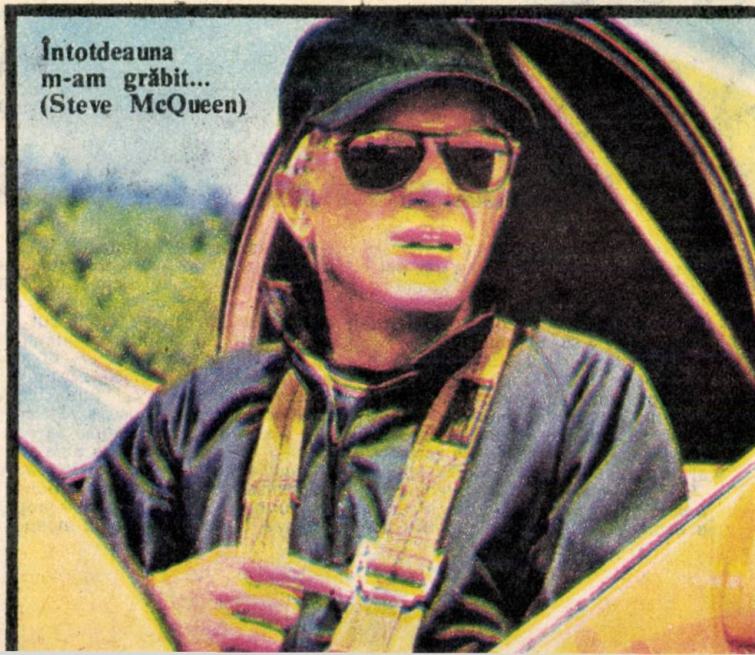
Unul dintre cei șapte magnifici

Cu doi ani înainte de a fi devenit erou de serial, McQueen își făcuse prima apariție pe marele ecran într-un film cu Paul Newman. Cineașii acolo sus mă iubesc. Apariția sa ar fi fost demult dată uitării dacă băiatul blond de atunci nu ar fi ajuns altă dată repede să concureze în popularitate pe protagonistul filmului. Ocazia s-a ivit cînd Sturges îi propune un rol în filmul ce va deveni celebru: **Cel șapte magnifici**. Urma să joace, la parte egală, cu James Coburn, Charles Bronson, Robert Vaughan, Horst Buchholz, Ely Wallach și Yul Brynner — singurul care se număra deja printre staruri. Dar din nou propria experiență de viață l-a făcut să provoace un conflict. De astă dată chiar cu Yul Brynner. „Știam din anii petrecuți la ferma unchiului meu ce înseamnă un cal și o pușcă și cum trebuie să le minuiesti. Pînă cînd Brynner reușea să-și scoată pistolul de la cîngătoare eu trăgeam deja două focuri” — declarația nu putea decât să-l irite pe Brynner care i-a trimis vorba să se țerească de el. „Am deja un nas turtit,

cîțiva dinți lipsă, o buză cusută și sînt complet surd de urechea dreaptă. Ce ar mai avea de pierdut la o încăierare?” — l-a răspuns McQueen. Bătăia nu a avut loc. Filmările au continuat și s-au sfîrșit într-un spirit de ostilitate neexprimată; dar temperamentul de copil al străzii al lui McQueen își spusese din nou cuvîntul și oricine l-ar mai fi așteptat în cale trebuia să se aștepte la o înfruntare redutabilă. După premiera filmului, McQueen avea însă să câștige definitiv de partea sa cel mai prețios aliat: publicul. Un public al său care nu-l va mai abandona niciodată, chiar atunci cînd unele dintre filmele realizate nu vor fi de aceeași statură. Critica era obligată să consemneze: „El este succesorul firesc al lui James Dean. Tot tineretul care se identificase cu pornirile lui Dean, cu ostilitatea sa născută dintr-o nevoie de tandrețe frustrată, își găsea acum un nou idol în McQueen” (...). „Dacă istoria Hollywoodului este populată cu staruri create de mașina de publicitate, al bine, Steve McQueen se numără printre acei foarte puțini actori care s-au făcut vedete de unul singur, fără nici un alt ajutor.”

McQueen era pe deplin conștient de ceea ce obținuse. Parcursese în scurt timp un drum alît de lung și ar fi putut de atîtea ori să o apuce pe drumuri greșite, înțit era hotărît să păstreze ceea ce câștigase: „Un actor trebuie să știe să-și păstreze demnitatea pentru că el trăiește ca sub o lupă și toată lumea îl urmărește mișcărilor. El trebuie să fie atent și la ce roluri acceptă să joace și la felul cum se comportă în viață pentru că aceste două imagini se suprapun în mintea spectatorului, și el nu trebuie să fie dezamăgit. Nimeni nu poate fi scutit de răspundere față de societate, de profesie, de familie. Roata succesului se învîrtește și te poți trezi peste noapte pe drumuri. Cîți actori populari altădată bat la ușa sutelor de producători și pleacă așa cum au intrat: fără slujbă?”. Nu va fi însă cazul său. După două-trei filme ne semnificative, Sturges îi oferă un nou rol și totodată șansa întîlnirii actorului de cinema cu o veche pasiune a sa, aceea

Întotdeauna
m-am grăbit...
(Steve McQueen)



pentru mașini și motoare, pasiune descoperită în cala vaselor pe vremea când era marinar.

Marea evadare

Așa se intitula filmul care își propuse să ecranizeze episodul real al evadării unui grup de 250 de prizonieri ai Forțelor aliate, dintr-un lagar nazist. O parte au reușit, 50 au fost însă prinși și executați încălcându-se toate convențiile internaționale privind prizonierii de război. Povestea era dramatică în sine dar regizorul a ținut să o potențeze tot cu multe capete de afiș: Charles Bronson, James Coburn, James Garner, Richard Attenborough. Și de astă dată McQueen avea propriile sale sugestii pentru rol. El propunea lui Sturges să se folosească de îndemânarea sa de biciclist și motociclist pentru a introduce în film câteva secvențe de urmăritori motorizate. Era prima dată când McQueen își mărturisea această pasiune pe ecran: „Niciodată nu sînt mai fericit decît atunci cînd alerg într-o cursă”. Majoritatea scenelor „tari” au fost realizate fără ajutorul cascadorului său, Jeff Smith, ceea ce l-a sporit enorm popularitatea și a determinat alegerea sa în Statele Unite drept „actorul anului 1969”. Dar nu numai pentru aceasta s-a bucurat el de aprecierea colegilor. După terminarea filmărilor regizorul John Sturges declara: „Steve face parte dintre acei actori care se nasc unul într-o generație”. Regizorul popularului musical în sunetul muzicii, Robert Wise, atunci producător, spunea: „Steve trebuie numai să-și facă apariția pe ecran și spectatorul este subjugat”. Iar Richard Attenborough îl complectă: „Steve face jocul celorlalți afit de ușor, cum numai un actor cu o măiestrie înăscută reușește”. Și după premiera Maril evadări, criticul Tom Hutchinson scria: „Este adevărat că atunci cînd apare pe ecran nu-ți poți lua ochii de la el. Poate că această particularitate nu are nimic cu actoria propriu-zisă, poate că provine chiar dintr-un defect, dar este un defect fără de care nu ar fi existat nici Dietrich, nici Monroe. El face cu toți parte din familia stărilor”. **Marea evadare** nu i-a stătoricnit numai gloria de vedetă ci a scos la lumină și acea pasiune acută pentru curse și alergări motorizate, pasiune de care nu va mai putea să-și despartă de atunci încolo nici profesiunea, nici viața.

Actorul împotriva alergătorului

„Cînd o să strîng destul de mulți bani ca să pot abandona actoria, am să fiu doar pilot de curse”, spune McQueen ierarhizîndu-și opțiunile. Într-adevăr, sumele ce-i reveneau din filme nu le investea ca alți confrăți într-o viață de lux, trăia relativ modest, el le investea în mașini. Un Porsche, un Ferrari, un Mustang, un Jaguar — totul era ca să alege repede, mereu mai repede. Prima cursă la care participă la Santa Barbara în California, îi aduce primul trofeu: „Ne-

norocirea a fost că am cîștigat”, va comenta el mai târziu. „Pericolul e seducător. Viteza mă face să uit de orice supărare”. În anii '60 devine un obișnuit al celor mai grele trasee. Participă la cursa de la Sussex la 100 de km. nord de Londra unde intraseră în legendă piloți ca Stirling Moss, Graham Hill, Jim Clark, Jackie Stewart. Face circuitul de șase zile de la Erfurt din R.D. Germană la care avea sansa medaliilor de aur cînd era loc accidentul! Se trezește pe șosea plin de sînge, dar fără alte urmări și — ca orice actor de cinema care vede că o scenă nu i-a reușit, se ridică și vrea să o ia de la capăt. Numai că regulamentul concursului interzicea schimbarea mașinii și e nevoit să abandoneze. British Motor Corporation îl invită să facă parte din echipa sa la cursa de 12 ore de la Sebring, din Florida. Era primul actor care primea invitația de a face parte dintr-un echipaj profesionist. Paul Newman, deși puțin mai vîrstnic decît el, i-a urmat pe aceeași cale. În 1969 participă la o competiție de jeep-uri pe teren accidentat la Ascot Park, Los Angeles. Apoi acumulează trofee la Holtville, Phoenix-Arizona, Riverside, fără a fi însă scutit de accidente. Din acest punct de vedere bilanțul era: o fractură de antebraț și una de umăr, un deget complet strivit, alte lovituri și din pricina zgometului accentuarea aproape totală a surdității sale. Celor ce li stătuiau să renunțe printre care nu în ultimul rînd se afla soția sa, avînd acum și răspunderea a doi copii (o fată și un băiat), el le răspundea: „Iubesc acest sport pentru calitățile ce ți le dezvoltă și nu de dragul riscului în sine.”

Un actor este în stare să-și asume roluri periculoase

Fără să facă excepție de la tendința actorilor afirmați de a-și finanța singuri filmele, McQueen înființează și el o casă de producție „Solar Production”: „O vedetă dacă vrea să supraviețuiască nu se mai poate ține de o parte de business”, spunea el.

Dintre rolurile care au urmat — cel al detectivului din **Aiace** Thomas Crown, cel al nedreptățiului Papillon, cel al pomperului din **Turul Infernului**, sau cel al campionului de rodeo din **Bonner**, fiul — el a investit eforturile și pasiunea în special în două în care a putut să unească măiestria actorului cu patima alergătorului. Este vorba de **Bullitt** unde McQueen conduce una dintre cele mai lungi și mai palpitante urmărituri de mașini din istoria filmului, acel slalom uriaș pe străzile în pantă ale San Francisco-ului, fără să fie dublat, dorind parcă să cîștige un pariu cu sine însuși. Cel de-al doilea film a fost **Le Mans** în care a investit nu numai mare parte din capitalul companiei sale dar și o parte din biografia sa. Eva Maria Saint în rolul soției care nu mai poate suporta emoțiile și spaima pentru viața soțului

ei, nu era departe de ceea ce McQueen trăise la el acasă, iar refuzul personajului de a participa la cursa finală, fusese același cu cel al lui Neile Adams care, pentru prima dată în căsnicia lor, refuzase să-l însoțească la filmări din pricina aceluiași spaima. De-altfel, după multe certuri din același motiv, filmul **Le Mans** avea să-și despartă pentru totdeauna. Din punct de vedere strict cinematografic **Le Mans** rămîne un film extrem de gălăgios despre motoare și oamenii care le conduc pe adevărate trasee ale morții, fără alte semnificații estetice. Din punctul de vedere al protagonismului, **Le Mans** a fost o totală și emoționantă confesiune de viață.

Despărțirea de Neile Adams avea însă să-l debusoleze. Munceste din ce în ce mai mult, fără pauze de la un film la altul. După aproape doi ani, pe platoul de filmare de la **The Gateaway**, el înfîlțea ca parteneră pe Ali Mac Graw, actrița care se lansase cu cîțiva ani în urmă cu **Love Story**. Sotită la Hollywood o actriță de tip intelectual, absolvisse colegiul cu note maxime și îl citise pe Proust, Ali Mac Graw se bucura și prin poziția soțului ei, director la studiourile Paramount, de un statut și de perspective sigure. Proiectul ei imediat era **Marele Gatsby** unde urma să joace alături de Robert Redford. Dar înfîlțirea cu Steve McQueen, atît de diferit de ea în toate privințele, se transformă într-o dragoste explozivă la prima vedere și cei doi nu mai vor nimic altceva decît să se căsătorească. Stirea a pricinuit o nouă explozie pe firmamentul monden al Hollywoodului, dar pentru cei doi implicați în acest love-story experiența a însemnat o puternică decepție, sfîrșită după nici trei ani, cu o despărțire. O nouă etapă din viața lui McQueen se încheia.

O cit de scurtă privire înapoi confirmă ceea ce McQueen însuși a spus despre el: „M-am grăbit să ajung cineva. M-am grăbit să mă căsătoresc cu ea am copii. M-am grăbit la volan pe pistele de alergări”.

Cine ar fi putut spune atunci că toată această grabă ce purta însemnatele energiei și forței vitale avea să fie întrecută de o altă grabă, atît de nedorită? Cu patru luni înainte de a fi împlinit 50 de ani, d. 1980, unul din pneumonii îl obligă să intre într-un spital. Dar în martie 1980 cînd împlinea 50 de ani, Steve McQueen aflase că șansele sale sînt minime. Nu era vorba de o pneumonie. A continuat totuși să lupte cu boala neîndurătoare cu toată forța și încăpăținarea de care a dat întotdeauna dovadă. Dar rezultatul acestei ultime curse nu mai depindea de el. În noiembrie 1980 timpul vieții sale se încheia mult prea grăbit. La căpătîiul său doi tineri: Chad și Terri, fiica și fiul său de 21 și 20 de ani. Cîteva zile mai tîrziu opt avioane executau un ultim omagiu deasupra ranch-ului său de la Santa Paula din California, răspîndind deasupra oceanului Pacific cenușa lui Steve McQueen.

Dar șansa supraviețuirii artei unui actor în secolul cinematografului face ca, alături de alții alți mari dispăruți din lumea ecranului, Steve McQueen să rămîna pentru milioanele de spectatori, mereu prezent ca un erou învingător dar întotdeauna victorios.

Adaptare și traducere
Adina DARIAN

Cinerama

Prezentarea
unui model
Chanel
poate concura
cu un rol bun
dintr-o piesă.
Mai ales
dacă nu-l ai
(Bulle Ogier)

Actorii manechine

Dacă cu ani în urmă a fi model însemna o posibilă trambulină pentru a deveni vedetă — să ne gândim la Twiggy, rămasă — e adevărat — doar o cometă în lumea filmului, la Lauren Bacall ajunsă o adevărată stea sau la Shelley Winters, o adevărată actriță; în ultima vreme remarcăm din ce în ce mai des că actori și actrițe consacrate parcurg drumul invers și punându-și în joc popularitatea câștigată pe ecran pentru a putea „juca” pentru o seară rolul de prezentatoare de modă sau de produse cosmetice. Diana Ross, Candice Bergen, Isabelle Rosellini, Charlotte Rampling, Pascale și Bulle Ogier apar din ce în ce mai des pozînd ca manechine pentru marile reviste de modă ca „Vogue” sau „Elle”. Pînă și Alain Delon și-a împrumutat numele unui parfum și nu se sfiște să-i facă reclama și cu chipul său. Așa se întîmplă că nimeni nu s-a mirat că la seara organizată de Institutul de tehnică a modelului de la New York (FIT) cu prilejul aniversării a 30 de ani de creație de modă a stilistului Hubert de Givenchy, Audrey Hepburn a acceptat să-i prezinte ultimile modele. Dealtfel actrița a declarat că i se pare că a fost cel mai potrivit manechin pentru creația celui care i-a conceput costumele în atîtea filme printre care *Șarada* sau *Mic dejun la Tiffany*.

Cam în același timp la Londra, soția regizorului Karel Reisz, Claire Bloom, cea care s-a făcut remarcată din *Luminile rampelor* și și-a legat numele de Free Cinema cu rolul din *Privește înapoi cu mine*, nu se sfiște azi, la 50 de ani împliniți să „jocă” roluri de manechin prezentînd haine semnate Chloé, rochii pentru Jean Muir, bluze pentru Carolina Charles, machiaj pentru Estée Lauder etc. „Adevăratul actor nu depășește niciodată vîrsta copilăriei. Amîndoi — copil și actor — adoră să se joace, să se prefacă. Atunci de ce nu m-aș juca și eu de-a manechinul?” spune actrița. În privința carierei ei a făcut o declarație tot atît de personală: „Nu vreau să mai fac nici teatru, nici film. Cred că mediul care mi se potrivește cel mai bine este televiziunea, dealtfel este mediul care exprimă cel mai bine epoca noastră”.

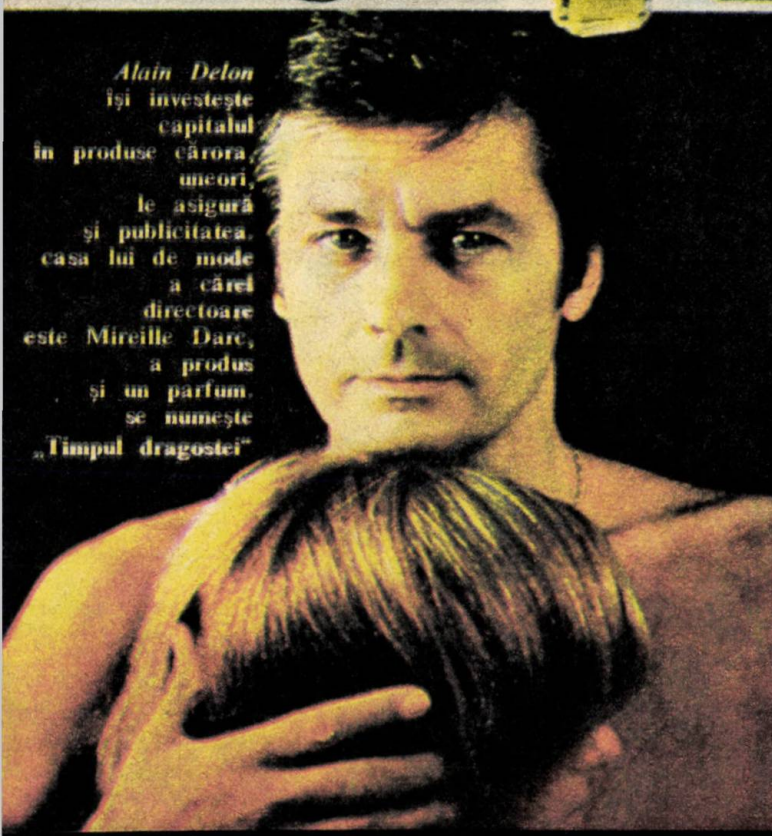
Ideea este
să fii mereu
prezent,
să te vadă
publicul.
Chiar și o
actriță sobră
ca *Charlotte Rampling*
acceptă —
spre a nu fi
dată uitării,
între două filme —
o paradă a modei,
prezentînd
costumele
stilistului
Ralph Lauren)

est la Saint-Valentin
prenez

*Le temps
d'aimer*



Alain Delon
își investește
capitalul
în produse cărora
uneori
le asigură
și publicitatea.
Casa lui de mode
a cărei
directoare
este Mireille Daré,
a produs
și un parfum
se numește
„Timpul dragostei”



Dacă și
Candice Bergen
îi face reclamă
lui Ralph Lauren,
e de presupus
că starul e stilistul,
nu vedetele
pe care
le folosește

Noul val în India

Până nu demult, Satyajit Ray era pentru cinefili cel mai cunoscut cineast indian — și singurul! — ca reprezentant al unui cinematograf realist, al unei direcții artistice novatoare într-o producție prolifică în care abundă filmele comerciale. Ultima ediție a festivalului de la La Rochelle i-a adus consacrarea europeană unui alt regizor, despre care se auzise în ultimii ani, dar ale cărui filme erau mai puțin cunoscute. Numele lui este **Mrinal Sen** (în '82 a fost membru în juriile festivalurilor de la Berlin și Cannes). Cine este Mrinal Sen? Născut în 1923 în estul Bengalului (azi Bangladesh) unde a urmat și școala, s-a stabilit mai târziu la Calcutta, urmând facultatea de fizică. Încă din anii de studenție a scris despre cinema, a făcut critică de film în reviste și a publicat (în limba bengali) o carte despre Chaplin. Simpatizant al Partidului comunist indian, Mrinal Sen a practicat de la începuturi și până azi un cinema ofensiv și militant, realizând în filmele sale (cum spunea un critic) „o radiografie” in vitro a Indiei contemporane: exploatarea proletariatului urban în **Imla și Calcutta 71**, sclavajul feudal al lumii țărănești în **Marginalii și Vinătoarea regală** cunoscut și publicului nostru, ipocrizia întreținută de structurile familiale tradiționale în **O zi ca toate celelalte**, distrugerea solidarității într-o colectivitate sătească în **Doi frați**. Cinematograful practicat de Mrinal Sen este mai aplicat la actualitate decât al lui Satyajit Ray, mai puțin atent la problemele de compoziție, de dramaturgie dar mai direct, mai ofensiv, într-un cuvânt, mai fierbinte. Sen bate India în lung și-n lat pentru a-și turna filmele. Pentru el nu există bariere sociale și lingvistice. În multe din filmele sale se vorbește în dialect.

„Când mă duc să filmez în regiuni diferite — se confesează regizorul — simt la început o rezistență la tot ce mă înconjoară, o impermeabilitate involuntară la particularitățile fizice și sociale ale altora. Dar încerc să impun, în calitate de cineast și individ, un respect pentru modul lor de viață. E greu, dar nu imposibil. Apoi, încet-încet, lucrurile se netezesc de la sine și deosebirile de cultură dispar. Cer de la toți actorii cu care lucrez să aibă neapărat o perioadă de cunoaștere, de acomodare, pe teren, înaintea filmării. Studiem limba, felul de a mânca, de a merge, de a se îmbrăca”. Alături de scenarist, Sen solicită întotdeauna colaborarea unor localnici, drept consilieri pentru o seamă de detalii. „Pentru Marginalii, găsisem un bărbat formidabil. Era un țaran, membru al Partidului comunist indian; avea peste 60 de ani. Era „creierul” satului.

Colaboram îndeaproape. Nici un plan n-am filmat fără ca el să-și fi dat mai întâi avizul asupra autenticității detaliilor. În Bengal există o expresie populară pentru leneși: „acest om mestecă și mănâncă precum un bivoli”. Tânărul despre care vorbeam s-a infuriat când a citit expresia în scenariu: „Vă înțeleg, veniți de la oraș, mi-a spus, credeți că bivoliul e leneș. Dar nu-l adevărat. El e toată viața noastră. El lucrează pământul, el ne dă lapte și carne.” Pentru noi a fost o revelație. Ne-am dat seama că, în ciuda eforturilor noastre de a realiza contrariul, noi încercăm să impunem prin limbaj, propriile noastre valori culturale, acestor oameni. Poate că uneori e vorba de un amănunt ce poate părea nesemnificativ. Dar pentru mine el este capital. Respectul purtat unor oameni, despre care vrei să vorbești, a căror istorie vrei să o povestești, mai ales atunci când vorbești de mizerie și exploatare, implică neapărat, respectul pentru tradițiile și specificul lor. Nu sînt un perfecționist, vreau pur și simplu ca asprimea, violența vieții să transpară pe ecran”. Unul din ultimele filme ale lui Mrinal Sen se numește **În căutarea foamei** și povestește marea foamete din 1943 într-un sat bengalez.

Filmul francez pe micul ecran american

Sistemul de abonamente prin cablu a atins în unele orașe din Statele Unite cifra record de peste o sută de canale de transmisie. În această poluare video este prezentă pe continentul nord american și televiziunea franceză. „Tele-France — USA” a debutat modest, în 1977, cu programe bi-săptămânale care se puteau urmări doar în Manhattan. Astăzi, Tele-France transmite 7 zile pe săptămână o oră dimineața și patru ore seara, cuprinzând, printr-un întreg sistem de sateliți, tot teritoriul SUA. Audiența este în medie de opt milioane două sute de mii de telespectatori dar, se pare, că în 1985 va atinge 15—20 de milioane de telespectatori. Francezii rezidenți în Statele Unite reprezintă doar 3% din acest auditoriu, restul sînt americani interesați (oricît ar părea de ciudat) de cultura și realitățile franceze. Partea cea mai de succes a programului o constituie **filmul de cineclub** și retransmisia spectacolelor teatrale pariziene, pe primul loc aflîndu-se cele de la Comedia Franceză. În tocul preferințelor urmează orele de inițiere în arta culinară. În sfîrșit se clasează recitalurile cu mari cîntăreți, interviuri, reportaje, sport și turism. Cu excepția cuvîntului crainicilor, programele sînt subtile. O mare revoluție o constituie prezentarea reclamelor care nu mai întrerup programele conform obiceiului locului, ci sînt grupate între emisiuni.



Pentru că le-ați văzut în acest an în serialul TV *Fetele doctorului*, vi le prezentăm în „grup într-un interior”, destinat cititorilor: Meredith Baxter Birney (Meg), Ann Dusenberry (Amy), Eve Plumb (Beth) Susan Dey (Jo) și Dorothy McGuire (în centru) în rolul mamei

Desigur, este vorba de prestigiu cultural al bătrînului continent, dar întreaga operație nu este o operă filantropică, cum comenta ziarul „Le Figaro” ci: „un schimb de la care televiziunea **made in France** se așteaptă la cîștiguri importante în dolari”.

Machiorul, un artist al trucajelor

Dată uitării o bună bucată de vreme, arta machiajului și-a recîștigat dreptul de vedetă odată cu proliferarea filmelor de science-fiction, catastrofice, de groază sau doar fantastice. Genuri ce au fost ridicate pînă la culmi paroxistice în dorința de a atrage în sălile

de cinema un număr cît mai mare de spectatori.

De la masca lui Mr. Hyde, dublura lui Dr. Jekyll, au trecut nu mai puțin de 50 de ani, dar nici pînă azi, „academia de artă și știință a filmului american” nu a inclus în palmares un Oscar pentru machiaj. Dar probabil că super-producțiile recente vor impune un premiu și pentru machior.

Reînnoirea artei machiajului s-a făcut evidentă în câteva super-producții, dintre care unele văzute și la noi, cum ar fi serialul cu Păianjenul, **Întîlniri de gradul trei**, **Planeta maimuțelor** etc. Dar să ne referim la câteva filme mai recente. În **Dincolo de realitate**, machiorul britanic Dick Smith (59 de ani) a avut de realizat efectul unui trup bîntuit de valuri malefice.

Smith a lipit pe întreaga suprafață a corpului actorului (interpret William Hurt) o serie de buzunare de plastic legate prin niște tuburi de un fel de armonică. A învelit apoi întregul (respectiv actorul) în șapte foi de plastic, foarte fine, de culoarea pielii. Când cineva sufla de la distanță în armonica cu pricina întreaga suprafață a trupului actorului părea că vibrează în valuri provocate din interior. A fost un efect demn să facă gelos pe autorul celebrei scene din *Exorcistul*, în care fetița de 13 ani (Linda Blair) vărsa o supă de mazăre! Dar asta nu e tot. Un reprezentant al tinerei generații, Chris Walas (28 de ani), a reușit în *Aventurilel Arcăi pierdute* să facă să se topească chiar sub ochii spectatorilor, fără nici o schimbare de cadru, un personaj. „Am conceput mai întâi, spunea Walas, un mușaj de ceară al capului actorului (Ronald Lacay), dar efectul era cel al unei luminări care se topește. Atunci am schimbat ceara cu gelatină înghețată în prealabil și reîncălzită cu un drot. Pe ecran personajul se topește în mijlocul unei flăcări asemenea unui personaj ars pe rug”.

Inventivitatea machiorului a fost în ultima vreme atât de solicitată încât de curând a apărut chiar necesitatea specializării. De pildă, englezul Tom Smith este maestrul necontestat al... scheletelor. În ultimul său film, *Aventurilel*, el a creat 300 de mumii egiptene și câteva „foarte frumoase” capete în descompunere. „Toată arta, spune el, este să animi ghipsul, materia întrebunată pentru mușaj. După ce realizezi bustul respectiv, îl plasezi sub un glob de fibre de sticlă transparentă, în interiorul căreia injectezi o spumă de poluretă care la căldură poartă să-l dai orice efect dorești”.

Toți machiorii sînt însă de acord că cele mai bune trucuri se datoresc hazardului și nu muncii de echipă, deși se spune — și de ce n-am crede? — că spre deosebire de alte bresle, cea a machiorilor este extrem de solidară, neexistînd încă un brevet al secretului profesional, ei își comunică unul altuia orice descoperire. Printre noile descoperiri ni se semnalează cea a lui Stewart Freeborn care lucrează în prezent la un uriaș transparent realizat din gelatină. Dintre efectele speciale se află și cel al machiorului Rick Baker (31 de ani) care a avut de rezolvat o scenă în care doi studenți, aflați în vacanță, sînt atacați de un lup monstruos, și astfel ucisi de coștii acestuia; în același timp ei se transformă la rîndul lor în... strigoii. Metamorfoza are loc în fața ochilor spectatorilor, fără nici o tăietură de montaj. Pentru a realiza această performanță, Baker a creat o dublură a actorului David Naughton, pe care a umplut-o cu cabluri și pistoane manevrate de la distanță de 6 tehnicieni. Se spune că era un robot demn de NASA. La momentul potrivit, mecanismul se dezmembră în așa fel încît îți dă impresia că pielea personajului crapă și de sub ea apare o creatură pă-

roasă, cu nas de maimuță și canini uriași, care mai cresc încă sub ochii tăi.

Dar nu numai subiectele tenebroase au nevoie de inventivitatea artistică a machiorului. Lee Harmon, pictor și sculptor de profesie, convertit mai apoi la machiaj, a întrebunțat, de pildă, doar peninsula și culorile pentru a transforma-o pe Faye Dunaway în Joan Crawford, a cărei biografie urmează să fie ecranizată.

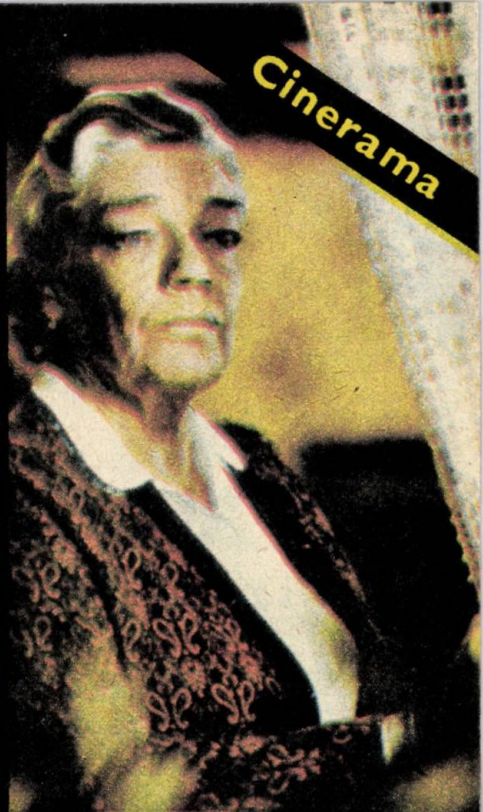
Signoret, într-adevăr o stea a nordului

Au trecut aproape 20 de ani de la *Compartmentul ucigașilor* și iată-o pe Simone Signoret, „împlicată” într-un alt policiar semnat de Pierre Granier-Deferre. Cu prilejul revenirii pe platouri ea s-a confesat nu numai despre acest rol ci despre întreaga sa carieră. „Am fost destul de abilă ca să mă țin cu dinții de un principiu: să interpretez numai rolurile care corespundea vîrstei din acel moment. Marea mea găsălniță a fost aceea de a fi refuzat să mă agăț de imaginea mea trecută. Niciodată nu mi-am spus „haide, fă-ți o operație estetică”, mai trage puțin de piele încoace sau încolo, și vei părea de 32 de ani și te mai așteaptă un film-două în plus”. Cred că am trecut de la o vîrstă la alta cu inteligență. De fapt, atunci nici nu mi-am dat seama că eram inteligentă. Poate am făcut-o din instinct. Așa se explică că am continuat întotdeauna să fac roluri frumoase și că, de fapt, nu m-am oprit niciodată. Totuși, trebuie să recunosc că sînt întotdeauna mirată și în același timp mă las cîrpină de un fel de comică bucurie cînd mi se mai telefonează și sînt invitată să citesc un scenariu. De fiecare dată îmi spun: Bravo, asta înseamnă că totul nu s-a sfîrșit încă.

Cu atenția mărită spre a nu deveni ridicol, prin nerespectarea corespondenței dintre viața reală și rolurile interpretate, actorul trebuie să fie mereu atent la tipologia pe care o creează. Iată de ce, cîteodată, se poate naște pericolul invers, acela de a te repeta, de a te cantona într-un singur tip de personaje. Cum i s-a întîmplat, de pildă, în unele momente, lui Gabin. A fost o etichetă prostească care i s-a pus, dînd uitării rolurile interpretate de el înainte de război, pe vremea Frontului Popular, roluri minunate, de o mare calitate. În ceea ce mă privește, poate că felul meu de a fi m-a protejat involuntar de ceea ce noi numim rutină. Poate că ceea ce m-a ferit a fost imensa mea timiditate”.

În același interviu actrița își amintește și de debut. „Rolul pe care îl fac acum nu e cine știe ce. Partenera mea, Fanny Cottençon îmi amintește de începutul meu. Mi se dăduse rolul Gisellei în *Macadam*. Dar vedeta era Françoise Rosay. Eram înnebunită de

Cinerama



Ștafeta dintre vedetele de ieri și cele de azi continuă (Simone Signoret și Fanny Cottençon în *Sieaua nordului*)



Cinerama



spaima la gândul primei scene cu ea, iar reputația ei în privința severității nu era deloc încurajatoare. N-am să uit niciodată prima mea zi de filmare. Era în fața mea, m-a lăsat să vorbesc în timp ce ea își făcea unghiile. Până la urmă am avut o foarte frumoasă legătură afectivă cu acea doamnă pe care o găseam foarte bătrână și care era atunci mult mai tânără decât sunt eu astăzi. Nu știu dacă Fanny Cottengon s-a temut de mine cum m-am temut eu de Rosay. În orice caz îi doresc să i se întâmple și ei ceea ce mie mi s-a întâmplat după premiera cu *Macadam*, când toate criticile bune mi s-au adresat mie, căci eu eram noua apariție".

Și despre eșecuri: „Am avut, cum să nu am. Începând cu *Casca de aur* cu care pot spune că am dat-o în bară, Jacques Becker, Serge Reggiani și cu mine am resimțit eșecul ca o palmă, ca o mare durere și cicatricea nu s-a șters vreme îndelungată. Când ți se întâmplă așa ceva, știți exact numărul de spectatori care nu au intrat în sala de cinema. Și oricât ți-ai spune că nu-ți pasă, că ți-e egal, cifrele te torturează. Ele sînt scrise pe hirtie. Încasările devin un coșmar. Mulți mici microbi care se adună pe hirtie și care fac în total mil și mil de intrări ratate. Sfinșești prin a avea un sentiment de culpabilitate, deși o spun că nici succesul pur comercial nu te poate mulțumi".

Filmul care i-a prilejuit aceste mărturisiri se numește *Steaua nordului*.

Zoo-vedete

Nastassia Kinski, cea care a reardus în actualitate pe Tess, eroina lui Thomas Hardy, a trecut se pare cu destulă ușurință de la marile drame morale la acrobațiile din arena circului, unde îmblinzeste, nici mai mult nici mai puțin, decât temuta panteră neagră. Peripețiile de sub cupolă — are

De la îmblinzitoare de suflute la îmblinzitoare de fiare (Nastassia Kinski)

grijă să anunțe publicitatea filmului — vor fi nimic pe lângă relațiile dintre ea și fratele său (Malcolm McDowell), gelos pe dragostea ei pentru paznicul de la grădina zoologică (John Heard). Regizorul Paul Schrader (debut cu mult discutatul *Blue Collar* (1978) — polițierul care arată adevărata condiție de lucru a muncitorilor dintr-o uzină de mașini din Detroit, și care regizor și-a consolidat succesul de casă cu comedia *Gigolo-ul american*) realizează, de fapt, un remake după un film lansat în 1942, dar punând accentele pe groază și suspans și pe ambiguitatea relațiilor dintre cele trei personaje. Cum singur o spune: „Dacă ambalajul filmului nu șochează, riști să rămii cu sala goală”. Oricum saltul pe care Nastassia Kinski îl face de la răscrucea secolului trecut la răscrucea secolului următor nu va fi prea ușor.

Responsabilii grădinii zoologice londoneze s-au văzut și ei cam strimțorați de consecințele crizei. Dat fiind că îngrijirea și masa unui singur elefant se ridică într-un an la suma de 5 000 de lire sterline, a unui tigru la 1 500, o gorilă sau un ren la 750, un delfin — 200, iar al unui biet lilac la 30, — iar nota de plată a apei consumată pentru curățenia și potolirea setei celor 5 000 de necuvântătoare ajunge pe an la 100 000 de lire sterline, a trebuit găsită o soluție convenabilă căci necesitățile locatarilor depășeau cu mult câștigul provenit de pe urma vizitatorilor. Cum să fie preservată grădina zoologică? A devenit o întrebare obsesivă. Salvarea a venit de la o idee. Cu cea mai mare seriozitate britanică,

apelînd însă și la simțul umorului concetățenilor lor, responsabili zoo-ului au deschis un birou de adopțiuni. Completînd un formular, oricine poate adopta, adică deveni părintele oricărei viețuitoare de după gratii. Și cum orice părinte trebuie să-și ia răspunderea îngrijirii copilului său, le va reveni sarcina să-i subvenționeze ca într-un internat. În schimb „părinții” capătă dreptul să-și viziteze gratuit odraslele. Cu animalele mai mici lucrurile au mers mai simplu. Dar ce te faci cu un elefant? Nimic mai simplu. Fiecare elefant a fost împărțit în unități de 30 de lire, așa că faimosul trompetist a devenit progenitura cu cel mai mare număr de părinți. Să te ții răsfăț! Oricum, ultimul părinte înscris la rînd i-a revenit să se ocupe doar de... codița elefantului.

Renunțați pentru excentricitatea lor se pare că londonezii s-au prezentat în număr destul de mare pentru a completa sus-numitele formulare, dar un ajutor serios a venit de la cunoscuta companie de cinema Rank. Cunoscutele studiouri au adoptat în bloc toate familiile de maimuțe și de delfini. Deși au achitat nota de plată pe un întreg an, ele s-au considerat în câștig căci vor avea dreptul să transforme pe copiii adoptați în actori fără să le mai plătească alt onorariu. De unde se vede că drumul spre celebritate este deschis tuturor.

Fantastic și științifico-fantastic

Anul care se încheie a cunoscut a 20-a ediție a unui festival care își câștigă din prima ediție o atracție și o pondere în peisajul cinematografiei mondiale: Festivalul filmului științifico-fantastic de la Trieste.

Relatăriile presei spun că la această ediție grupajul de filme a demonstrat o adevărată întrepătrundere între fantastic și științifi-

co-fantastic, că aceste două dimensiuni par acum indisolubil legate. Afirmatia aparține unui critic italian, Piero Zanetto, care a urmărit această a 20-a ediție.

Filmele prezentate, spune același comentator, au cunoscut un grad mai mare de dificultate narativă, au dovedit mai mult rafinament artistic.

Discipolii lui H. G. Wells s-ar părea că nu mai mizează doar pe șocul imagistic ci tind să integreze în povestirile lor o mare emoție (altă decît șocul vizual) și chiar o dimensiune filozofică.

Glorie postumă

S-ar părea că Edith Piaf nu și-a încheiat periplul artistic. Unii o descoperă astăzi, alții readuc faima ei de-acum mai bine de două decenii ca să-și poalească blazonul.

E cazul — după cum afirmă unii comentatori — cu un spectacol de music-hall italianesc închinat Edithe Piaf și interpretat de cunoscuta Maria Sole și Amando Stula. Story-ul este inspirat din ultima parte a vieții celebrei cântărețe (dar privită astfel Edith Piaf este diminuată). De fapt, ea a fost un personaj al vieții culturale și al vieții, pur și simplu al Franței cit timp a trăit.

S-ar părea, pe de altă parte, că și regizorul american John Huston a descoperit-o ca posibil personaj de film — căci a anunțat că vrea ca în 1983 să iasă pe ecrane cu un film despre Edith Piaf „că își pune toate speranțele în această „transmutare pe continentul european“, cel puțin cu o narațiune cinematografică”.

Rock-staruri mai vechi și mai noi

Zidul (The Wall) este o demonstrație pe care mulți au privit-o cu neîncredere, dar pe care regizorul Alan Parker a dus-o cu bine pînă la capăt. Rămîne de văzut dacă ea va fi și convingătoare. Ambiția regizorului a fost să realizeze un film fără dialog, avînd drept unic fir conducător muzica ultimului album Pink Floyd. În distribuție nu sînt actori cunoscuți, rolul principal fiind încredințat chiar unui debutant: Bo Gdolrf. Filmul urmărește viața acestui Pink „rock-star” adulat — în linia prezentului fiind inserate evocări din copilărie, obsesia tatălui mort în război etc. Violent și necruțător, acesta e tonul cu care-și scrutează Pink propria viață — „o baladă onirică la frontierele comunicabilității și ale nebuniei”, cum o definește un cronicar. Necruțătoare astfel e și privirea regizorului în **Zidul**, amintind mai curînd de **Midnight Express**, decît de **Shoot the Moon** din filmografia sa.

Se poate numi acesta cinema?

Iată întrebarea lansată de unii critici de film după o vizionare pe sistem video a filmului **Rolling Stones**. E vorba de turneul american din 1981, al cunoscutei formații, în frunte cu Mick Jagger. Difuzat cu ajutorul unui tele-proiector, sistemul video își are farmecul și limitele sale. Practic, nu există nici un fel de montaj. „Si dacă scena — declară specia-

liștii — în plan general seamănă uneori cu o catedrală sau cu o scenă de operă, racordurile cu planurile detalii sînt insuportabile pentru ochii unui profesionist”. Noroc că fanaticii muzicii rock nu sînt obligatoriu cinefili!

Memoriile lui Gassman

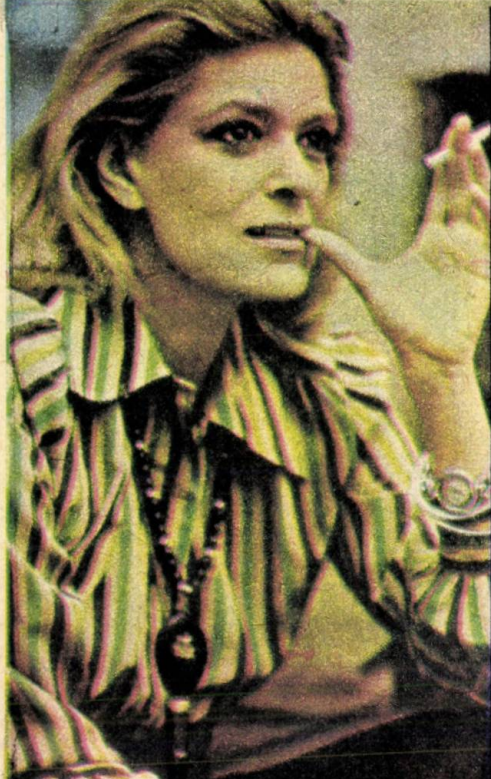
Gassman a atins vîrsta de 60 de ani. Joacă enorm și mai ales teatru. Desigur nu evită platoul de filmare dar e nemulțumit de scenariile ce i se oferă. Deocamdată a publicat un volum (nimeni n-a pomenit că ar fi vorba de „memoriile sale”). Volumul poartă un titlu plin de haz, „Un mare viitor în urma mea”. S-ar părea că dincolo de copertă nu se descoperă un Gassman care glumește tot timpul, ci care se mai gîndește și ca omul e pieritor și asta îl cam înspăimîntă. „Moartea ideală pentru mine este moartea pe scenă, ca a lui Molière. Scena are o putere anesteziantă. Sînt sigur că ar fi mai puțin dureros ca oriunde în altă parte. Teatrul mă apără de spaima mea existențială. Pe scîndura lui mă simt apărut”.

Tichet pentru paradis

Scandalul sectelor religioase, împlîrile aproape incredibile (vezi sinuciderea în masă de acum cîțiva ani), proliferările de grupuri și „experiențe mistice” au făcut și fac obiectul analizelor, chiar și al anchetelor și cercetărilor judiciare. Filmul nu putea rămîne străin de ceea ce se împlîmă. Recent a apărut (și nu este singurul) pelicula lui R.L. Thomas, **Tichet pentru paradis**, despre care comentatoarea de la New York Times, Janet Maslin scrie între altele: **Tichet pentru paradis** este un film care te capturează, te înspăimîntă, un film pe de-a-ntregul credibil. E povestea unui tînar care este convins să se alăture unui cult religios. Ni se înfățișează procesul de îndocrinare religioasă în grup, care este teribil de limpede și pe înțelesul oricui. Este de asemenea povestea prietenilor și rudelor care se străduiesc să-l readucă din starea în care-l găsesc, un fel de zănatec, cu părul tuns și o devoțiune mecanică pentru leaderul grupului. Filmul are la bază cartea lui Josh Freed relatînd experiențele făcute de el însuși împreună cu un prieten pe care-l numește Benzi Miller. În carte Miller pornește din Toronto-ul său natal spre San Francisco; aici devine discipol al lui Sun Myung Moon (care a fă-

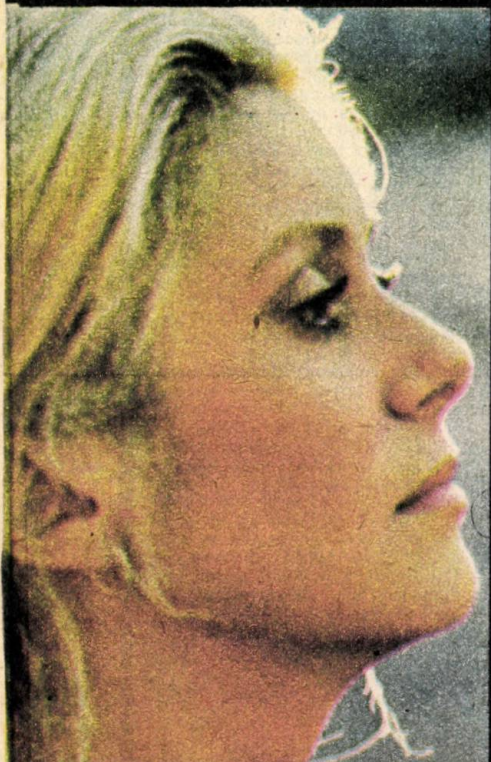
Faye Dunaway ca în viață ● Joan Crawford așa cum a fost
● Faye Dunaway pe post de Joan Crawford cu ajutorul machiorului





Melina Mercouri a revenit la
profesiunea de familie:
- politica

Actorul este depozitarul vise-
lor celorlalți
(Catherine Deneuve)



cut obiectul nenumăratelor articole de ziare, anchete și cercetări și al cărui dosar nu este nici astăzi închis — n.n.). În film nici Moon, nici biserica lui nu sînt numite, dar efortul de a masca identitatea organizației este precar. Cînd prietenii îl descoperă în sfîrșit, tînrul le apare schimbat dintr-un om robust, sănătos, într-o umbră, cu cearcăne mari, care vinde flori pe stradă ca să-și slujească stăpînului".

Comentatoarea apreciază apoi realizarea cinematografică propriu-zisă (după ce este evident că povestea în sine s-a situat în prim-planul interesului) spunînd: „Tichet pentru paradis încearcă să introducă o cantitate de informație autentică în narațiune, ca și unele momente de confuzie. Dar în cea mai mare parte, filmul are o direcție precisă și eficientă, cu multe interpretări excelente care-l fac simplu și credibil".

Ecranul și scena (politică)

Lumea filmului a dat cîțiva oameni politici. E drept că unii dintre ei au cochetat doar, în tînețe, cu actoria. Transferul de la ecran la scena politică s-a făcut timpuriu. Alții, dimpotrivă, au realizat trecerea după ce fuseseră consacrați ca actori și vedete. Două exemple notabile din două colțuri ale lumii:

Cel mai popular actor al Madrasului, Hollywood-ul indian, unde se produc 360 de filme într-un an, pe nume M.G. Ramachandran a fost ales guvernatorul statului Tamil Nadu. Întrebat cum își explica acest succes, el a răspuns: „Foarte simplu. Cum pe ecran leșeam întotdeauna învingător, nimeni nu a putut crede, cînd a văzut numele meu printre candidați, că aș putea fi învins în viață. Am fost ales ca să cîștig toate cauzele alegătorilor mei."

Mai recent, în Europa, o populară actriță de cinema a fost aleasă ministru al culturii, Melina Mercouri. Adevărat este însă că în familia ei, actoria a fost mai degrabă o excepție. Căci bunicul Spiros Mercouri a fost timp de 30 de ani primarul Atenei, iar tatăl actriței, Stamatis Mercouri a fost la 22 de ani cel mai tînăr ales membru în Parlamentul de la poalele Acropolei. „Sînt actriță, spune Melina Mercouri, nu vreau să renunț la profesiunea mea, și nici nu-mi este rușine de ea, dar aș vrea să-mi întrebuițez popularitatea pe care am cîștigat-o în artă pentru a putea rosti răspicat o seamă de adevăruri politice."

Să ne cultivăm grădina!

Nu sînt multe actrițele franceze care să fie solicitate să joace în

Marea Britanie. Totuși pentru Catherine Deneuve care și-a afirmat personalitatea artistică alături de regizori francezi ca Demy și Truffaut, și datorită unor regizori străini ca Buñuel și Polanski, invitația de a turna la Pinewood nu poate fi de mirare. De mirare ar fi doar că actrița a acceptat să ajute la debut un regizor necunoscut (deocamdată) Tony Scott. „M-a atras povestea care, deși e cu vampiri, este mai degrabă emoționantă decît șocantă", spune actrița adăugînd că se amuză grozav la filmări. „Dealtfel îmi amintesc de debutul meu cînd ceea ce m-a atras pe platou a fost tot aceea senzație de distracție care mi-o lăsa o zi de filmare. Marea cotitură din viața mea profesională a venit abia după **Umbrele din Cherbourg**, cînd filmul a început să fie pentru mine doar o deconectare și a devenit o pasiune, o vocație. Deși actorul trebuie să știe să păstreze întotdeauna puțină nepăsare, căci numai așa poate fi depozitarul viselor altora. În acest sens cinematograful rămîne o profesiune copilărească. Chiar atunci cînd este un joc serios, tot joc rămîne. Mă gîndesc cîteodată dacă aș fi obligată — din motive obiective sau subiective — să renunț, ce aș putea face altceva? Mă consolez cu o replică celebră din literatura franceză: „**Și acum, să ne cultivăm grădina!**" Ce vreți, mă simt în largul meu printre plantele" conchide actrița cu un răspuns „candid", deși nu s-ar putea spune că ea se numără printre candidatele ecranului.

Canadienele

După Johanna Shimkus, Candice Bergen, Genéviève Bujold, Carole Laure, o nouă frumusețe canadiană, Jennifer Dale și-a făcut apariția pe ecranul filmului francez. Melodrama patologică, inspirată după un roman al lui Romain Gary, i-a adus noii vedete ca partener pe actorul Richard Harris, cunoscut publicului nostru din **Viața sportivă și Cromwell**. După cîte spune regizorul filmului George Kackzender ea a știut foarte bine să facă față reputatului actor britanic căci, deși debuta direct cu un rol principal, Jennifer Dale fusese în contact cu scena de la 10 ani. Mai întîi a dansat, apoi a fost asistentă unui celebru prestidigitator Doug Henning — a jurat să nu-i divulge secretele trucurilor sale, apoi a intrat în trupa de la Stratford Shakespearean Festival Theatre unde a susținut rolurile Julietei, Cressidei și suspină încă după cel al Titaniei din „Visul unei nopți de vară".

Emanciparea femeilor continuă

„Lumea filmului a rămas prin excelență o lume dominată de



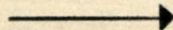
Un moment de răgaz pentru Sidney Rome abia întoarsă acasă după ce și-a încheiat filmările în regia lui Serghei Bondarciuk pentru ecranizarea volumului de reportaj politic „Cele zece zile care au zguduit lumea” al ziaristului american John Reed

este de așteptat un nou film cu și de Warren Beatty — autor total.

Supărarea extraterestrei

Acum — cu ajutorul filmelor la modă — extraterestrii circulă în cohorte pe pământ. E.T. al lui Steven Spielberg, o revelație la Cannes 1982, a conferit extraterestilor regim de terestre. E.T. merge bine pe piață și conform datelor publicate de producători, doar în primele 4 săptămâni realizase încasări de 100 milioane de dolari. Și pentru domesticirea gusturilor rebele, care îi consideră în continuare pe extraterestri, pe aceste progenituri ale invenției cinematografice drept orori, niște spierători de cauciuc, s-a găsit o expresie de reclamă care le schimbă eticheta „adorabilele pocitanii extrapământene”. Așa li se spune acum: adorabile și urâte în același timp.

În E.T. costumul de nepămintean îl îmbracă o pitică, pe numele ei Tamara Detreaux. E în vîrstă de 22 de ani dar are porțiunile unui copil de 4—5 ani. Spielberg zice că n-a avut nevoie



voința masculină” — declară actrița lansată de Alain Resnais, Delphine Seyrig. „În ciuda citorva excepții notabile, marii regizori, marii operatori, marii machieuri, au fost și sînt bărbați. Cînd am filmat cu Losey, alături de Jane Fonda, Nora lui Ibsen, amîndouă ne gîndeam că, deși au trecut 100 de ani de cînd piesa fusese scrisă, majoritatea replicilor erau de o cutremurătoare actualitate. Oricît talent sau frumusețe ai, dacă nu găsești un protector nu reușești. Fie că ne place sau nu, acesta este adevărul”. Declarația de mai sus a fost făcută de actrița franceză unui gazetar britanic care în finalul interviului menționează cu un umor caracteristic: „Probabil că așa se explică atitudinea extrem de cochetă, aerul insinuant al fiecărui gest, complicitatea inconștientă, poate, cu valorile pe care Delphine Seyrig le denunță”.

Simptomul englez

Încă un realizator, și nu unul dintre cei obișnuiți: Tony Richardson a luat avionul de Los Angeles ca să-și asume regia filmului *Hotel New Hampshire*.

De astă dată tentația nu a fost pentru realizatorul englez nici cîștigul, nici ideea filmului ci faptul de a avea la dispoziție un actor pe care-l apreciază enorm: Timothy Hutton.

După cum se știe, Hutton este ultima revelație a pepiniei Hollywoodiene și laureat al ultimului Oscar.

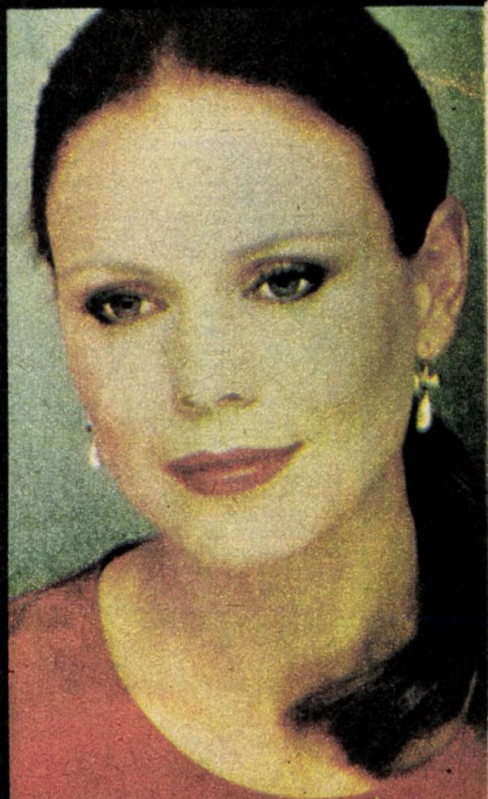
„Hutton — spune realizatorul englez — este un actor de o dimensiune neobișnuită: profund, discret, stăpîn pe mijloace, lipsit de cabotinism, inteligent, sensibil și, așa se spune, intelectual. Parcă ar fi un actor englez”

Laureatul nu se oprește

Laureatul lui '82 nu este altul decît Warren Beatty care, cu al său *Reds*, a făcut înconjurul lumii. Și unde n-a ajuns încă filmul au ajuns afișele lui sau fotografiile din film care-l înfățișează alături de atît de deosebita actriță Diane Keaton. În cinema însă amicitia se leagă și dezleagă într-un film. Așa încît pentru noul său proiect — un film despre viața ciudatului personaj al lumii americane, fostul milionar, armator, producător de film și mai ales misterioasă făptură, Howard Hughes — Warren Beatty nu s-a mai gîndit s-o caute pe partenera sa din *Reds* ci pe propria sa soră, Shirley Mc Lane.

Cît privește pe interpretul lui Hughes, el nu va fi altul decît Warren Beatty. Iar de la Oscar-ul '82 încoa, regizorul filmului nu poate nici el să fie altul decît Warren Beatty. Așa încît în 1983

Deși datorează consacrarea ecranului, ea îl trădează cu plăcere în favoarea scenei (Marthe Keller)



de serviciile ei, că în cele mai multe dintre scenele de prim plan a folosit pe altcineva, un oarecare Pat Bilon (pitic și el).

Miss Detreaux se pare că avea tot felul de pretenții și că le-a dat doar bătaie de cap realizatorilor care n-au folosit-o decât într-o scenă, mai spre sfârșitul filmului. Și, se explică extraterestra Detreaux: „Sînt o actriță nu doar o persoană bună să intre în costumul de cauciuc”.

Richard Burton în Wagner

Un ziarist englez, Milton Davis, s-a dus la Veneția ca să asiste la ultimele filmări ale lui Richard Burton în filmul lui Tony Palmer, **Wagner**. L-a găsit pe Richard Burton pe platoul de filmare, adică într-un „palazzo” sau mai exact în Gritti de pe Canal Grande, unde era prevăzută să se desfășoare scena din acea zi. După o lungă absență și de pe scenă și de pe platou, marcată prin sporadice reapariții mediocre sau chiar lipsite de succes, Richard Burton pare să fi apucat astăzi — spune ziaristul englez — un rol ceva mai consistent. Apare într-un film care are la bază însăși viața lui Richard Wagner.

Burton, astăzi în vîrstă de 56 de ani, stă foarte calm, într-o cameră neîncălzită (reportajul se desfășura în toamna acestui 1982), așteptînd scena ce avea să fie filmată și unde, cu decenii în urmă, Wagner își dăduse obșteșcul sfîrșit. În pofida machiajului, ridurile din jurul gurii lui Burton par să indice suferința prin care a trecut la recenta operație pe care a făcut-o la Los Angeles. Stă foarte relaxat pe un scaun cu capul lăsat pe spate, cu ochii închiși, și își lasă impresia unui om foarte amabil și generos care a căzut în contemplarea propriei sale vieți atît de colorate și de plină de neprevăzut. După aceea, cu un zîmbet prelung începe să vorbească. „Am impresia că ies dintr-un tunel” — spune el. Și în clipa în care începe să vorbească aduce mai mult cu Beethoven decît cu Wagner. „Ajungi în vîrfurile piramidei dar constăți că viața e ca un cerc care se rostogolește și iar te trezești jos și asta poate să dureze ani. Toată lumea are perioade mai negre și fiecare i se întîmplă să se trezească într-un tunel al vieții, dar la un actor treaba asta se vede mai mult”.

Faptul de a i se încredința personajul unui compozitor atît de controversat din punct de vedere al biografiei sale l-a solicitat foarte mult pe Richard Burton care și-a adus propria sa contribuție la atmosfera de controversă din jurul personajului. Cel puțin așa susțin unii, dar Burton nu este de acord cu asta: „Am jucat nenumărați regi și prinți, pe Alexandru cel Mare, ca și pe Beckett și atîtea și atîtea figuri istorice. Și

totdeauna am făcut tot ce am putut mai bine”.

Care ar fi diferența dintre viața lui Wagner și a interpretului său de astăzi? „El a fost un geniu, iar eu nu sînt — a răspuns prompt Burton. Eu m-am bucurat de o recunoaștere imediată și am avut

curile pe unde a trecut compozitorul, adică Viena, Siena, München, Nürnberg, Bayreuth, și bineînțeles Veneția. Distribuția filmului este de-a dreptul senzațională: Vanessa Redgrave deține rolul celei de-a doua soții a lui Wagner, Cosima. Tînăra actriță



Ori de cîte ori sînt intervievați, Elisabeth Taylor și Richard Burton profită să mărturisescă cît de mult s-au iubit (aici într-o fotografie din 1982 cînd au jucat împreună pe o scenă londoneză)

bani și n-a trebuit să lupt pentru asta. Wagner a avut parte de prieteni care erau și critici, în timp ce eu n-am avut parte decît de prietenii mei galezi”.

Wagner este o producție destul de costisitoare (peste 10 milioane de dolari) care a solicitat peste 7 luni de filmare, făcînd necesare deplasări costisitoare chiar în lo-

ndoneză. Gemma Craven joacă rolul primei soții, Minna. În rolul unuia din miniștrii regelui Ludwig al Bavariei, apare Laurence Olivier, iar John Gielgud și Ralph Richardson sînt de asemenea oameni de curte ai faimosului rege care se credea un Mecena. Toată această distribuție este de înfînit pentru prima oară pe un generic.

Dintre cele 120 de personaje care se perindă în film mai întâlnim pe Joan Plowright, Franco Nero, Marthe Keller, Daphne Wagner (strănepoata marelui compozitor) ca și vedetele de operă Peter Hofman, Gwyneth Johny, faimosul dirijor Georg Solti, directorul muzical al orchestrei simfonice din Chicago, care deaktfel va fi și dirijorul muzicii folosite în film. Inițial se prevăzuse ca filmul să fie un serial în opt părți, dar s-ar părea ca pînă la urmă se va extrage și o versiune pentru ecran de 3 ore și jumătate și se crede că filmul va începe să ruleze în februarie 1983, adică la centenarul morții lui Richard Wagner.

A fost și a rămas o încăpățînată

La 74 de ani, pe care-l declară fără rabat, actrița Katharine Hepburn face un mic bilanț al existenței ei privind:

Profesiunea

Nu este cel mai nobil fel de a-ți câștiga existența, ca actor. La urma urmei Shirley Temple putea să o facă la patru ani. Nu știu ce gîndesc despre mine oamenii de film, dar în 1937, la Hollywood, mi se spunea că sînt „moartea box-office-ului” și nu vroiau să mă angajeze. Nu le port azi nici un resentiment. Poate că aveau dreptate. Filmele pe care le făceau atunci erau tare plicticoase. În orice caz pentru mine.

Vîrsta

Sînt persoane care cred că femeile la vîrsta mea trebuie să fie mohorîte sau nefericite. Ei bine, eu nu sînt nici una, nici alta. Găsesc tineretul minunat, dar nu îl invidiez. Este o pierdere de timp ca să te lamentezi de situații ireversibile. Și la vîrsta mea nu prea mai am timp de pierdut.

Îmbrăcămîntea

Port de obicei o cămașă de culoare mai închisă și un pantalon cu aerul obosit, e adevărat dar de calitate foarte bună. Asta mă scutește să-mi pun în fiecare dimineață o întrebare angoasantă: Cu ce să mă îmbrac? Tatăl meu era medic și nu a fost prea lipsit de mijloace. Garderoba sa se compunea din două costume și două perechi de pantofi. Spunea că îi sînt de ajuns. Eu sînt de părerea lui.

Viața

Viața este aproape întotdeauna jalonată de eșecuri. Important este să rezisti la ele. Atîta timp cît renunți, trăiești. Cred că înainte de a pune nenorocirile tale pe seama altora, ar fi mai cinstit să te gîndești dacă nu ai contribuit și tu la ele. Cred sincer că nimeni nu are dreptul la nimic și că totul



Katharine Hepburn la 20 de ani
și azi septuagenară, deținătoare a patru premii Oscar



Cinerama

Vă aduceți aminte de „un om sărac”
pe numele lui actoresc
Nick Nolte?

trebuie câștigat prin luptă. Chiar și
fericirea.

Viața ei

Trăiesc foarte modest. Nu am
nici un fel de bijuterii. Nu simt
nevoia lor. Sunt destul de vani-
toasă pentru a fi pe ansamblu su-
ficient de mulțumită de ceea ce
am realizat. Mi-am făcut întode-
auna o lege în a vedea partea
bună a lucrurilor. Dacă am hotărât
să merg la un picnic, nu renunț
nici dacă plouă. Când momentul
va veni să se scrie ceva pe mor-
mint, aș vrea să fie: „A fost o în-
căpăținată!”

O încăpăținată departe de a
abandona și azi calea aleasă. Ulti-
mul ei film, *Pe lacul auriu*, i-a
adus cel de-al patrulea Oscar
pentru cea mai bună interpretare.
Un record absolut. Iată o încăpă-
ținare care a rentat.

Cartea timpului

După catastrofe de tot felul, iată
și un coșmar cu haz. Totul începe
cu somnul agitat al unui băiat
neastîmpărat ca toți băieții care
visează firește, cow-boy, soldați,
și bătălii celebre. Cum adoarme,
ușa dulapului său se deschide și
înspre el năvălește un cavaler în
zale. Apoi pereții camerei sale se
dărâmă ca cei ai unui castel de
cărți de joc, fără să-l lovească, și
încep să defileze prietenii săi des-
pre care el nu știe încă că au fu-
rat Cartea Timpului (preluată,
probabil, din recuzita lui Moș
Timp a lui Gopo). Au furat-o cu
scopul să crească mai repede și
să devină luptători cu capă și
spadă ca la cinema. Cartea tim-
pului mai săvârșește o minune, și

anume îi ajută să treacă din Evul
Mediu în Antichitate, din istorie în
legendă. Ei dau astfel bătălii în
pădurile de la Sherwood (am uitat
să vă spun că băiețelul cu visele
este englez), se mai ciocnesc de
Agamemnon sau fură Gioconda
abia ieșită de sub penelul maes-
trului. Un film farsă care te face
să preferi asemenea coșmaruri,
filmului catastrofă. Dar cea mai
bună „farsă” este chiar fișa perso-
nală a celor șase autori: cinci bri-
tanici și un american. Americanul,
Telly Sillian, autor a 39 de
show-uri tv și a trei filme — este
absolvent al universității de ci-
nema de la Los Angeles, dar de
profesie este istoric medievalist;
cei cinci britanici sînt: Eric Idle,
pasionat chitarist în timpul liber,
cercetător științific, ca profesie de
bază; Terry Jones își câștigă exis-
tența ca patron al unei mici brase-
rii (filmul este pentru el un hobby,
adică avem de-a face cu un ci-
neamator) care a semnat însă de
curînd un contract cu o mare edi-
tură londoneză pentru un studiu
asupra operei lui Chaucer; Mi-
chael Palin — care și joacă în film
tocmai terminase un documentar
despre trenuri și căi ferate, pa-
siunea sa după cum o mărturi-
sește, în sfîrșit, John Cleese, fost
rector al Universității Saint An-
drews este, în afară de film, un
pasionat al cricketului.

Cu asemenea echipă, să nu ne
mai mirăm că filmele pot fi eru-
dite și spirituale.

A avea sau a nu avea haz

Umorul îl ai sau nu-l ai. Nu poți
să fii plictisitor în viață și să ai
haz pe ecran. Acest atît de evi-
dent adevăr l-a mai demonstrat
odată regizorul altor comedii
(*Unora le place jazzul, Aparta-
mentul etc.*), cu prilejul sărbători-
rii sale de către municipalitatea
din Roma, revista „Filmcritica”
care i-a oferit o medalie pentru
întreaga sa operă. Sărbătorirea a
avut loc în grădinitele vilei Caffa-
nelli și erau prezenți printre alții,
Antonioni, Rossi, Scialoja, Liliana
Cavani, Lina Wertmüller, Monica
Vitti și conaționala sa Audrey
Hepburn. A urmat apoi tradițio-
nala vizită la Cinecittà, unde Zef-
firelli lucra *Traviata* și Fellini *Va-
porul plutește*. Vizita a fost ur-
mată de un colocoliv care s-a în-
cheiat cu o retrospectivă
completă a filmelor lui Wilder.
Cum spuneam, nici atîtea onoruri
nu au putut să-i risipească simțul
umorului. „Am ascultat cu interes
analize făcute filmelor mele.
Permiteți-mi să citez cîteva din
notele mele din timpul colocoliv-
ului: să nu uit să-mi cumpăr pan-
tofi de la Gucci. Să-l spun neves-
ti-mi că bijuteriile de la Bulgari
sînt într-adevăr prea pipărate, așa
încît să nu-l vină vreo idee. Să nu
uit să laud ca amintire două scru-
miere de la cafeneaua Greco...”
Glumele sale nu s-au oprit aici.

Studentilor de la Școala națională de cinema, le-a spus: „În California nu avem o astfel de școală, din simplul motiv că cei de vîrstă dumneavoastră conduc deja studiourile din Hollywood”. Iar ziaristilor în timpul conferinței de presă: „Mi s-a spus că ar trebui oprită construcția metroului la Roma pentru că la fiecare metru se descopereau alte relicve. Cred că dacă ați fi ajuns cu săpăturile sub Cinecittă, s-ar fi găsit decoriile de la Quo vadis (aluzie la unele din primele superproducții din istoria filmului). Cînd să plece, l-a întîlnit pe Fellini, s-a bătut cu mîna peste frunte și i-a spus: „Cînd am știut că vin la Roma, am întrebato pe nevastă-mea, care este marea dumitale admiratoare, dacă nu are vreo întrebare să-ți pună. Mi-a răspuns pe loc: Întreabă-l cum prepară fettucinele” (aluzie la hobby-ul de bucătar al lui Fellini).

Ultimul dintre civili

O echipă franco-germană pregătește la Munchen transpunerea romanului lui Ernst Glaeser „Ultimul dintre civili”, scris în 1933, pe cînd autorul se afla în exil la Locarno în Elveția. Acest document

despre un moment din istoria Germaniei va deveni serial de televiziune și va fi difuzat de rețeaua din R.F.G. în 1983. Glaeser s-a ocupat în acest roman (care face parte din trilogia sa despre nazism) de rapida înrăutățire a atmosferei sociale din acei ani, situație care avea să-l determine să se exileze timp de cîțiva ani. Tonul romanului său este acela al unui pacifist pe care nimeni nu-l mai aude și nu-l mai înțelege. Înainte de a deveni scriitor, Glaeser, care ar fi împlinit astăzi 80 de ani, a fost reporter la „Frankfurter Zeitung”. Încercase să scrie și teatru și o piesă de-a sa a reușit în acea vreme să provoace chiar un scandal. După război și-a reluat activitatea gazetărească dar a scris și un nou roman „Grandoearea și mizeria germanilor” — o frescă a societății de după război din țara sa.

Leul deșertului

Acesta este titlul „filmului” semnat de realizatorul Mustafa Akkad (de origine siriană, dar trăind în S.U.A.). Filmul este — după mărțuria autorului său — un omagiu adus unui bătrîn institutor libian, Omar Muhtar care, în anii '30 devine partizan, spre a putea lupta împotriva trupelor italiene ale lui

Mussolini. „Pentru toată lumea arabă — spune regizorul Akkad — acest bătrîn a devenit o figură legendară. Tineretul învață despre el la școală și în lumea arabă el este la fel de vestit cum este Napoleon pentru occidentali. M-am gîndit că viața și lupta lui Omar pot deveni un subiect pasionant de film. Am pornit, așadar, de la memoriile generalului italian Graziani (rol pe care în film îl interpretează Oliver Reed) și am vizionat cinci sau șase ore de filme de actualități italiene din acea vreme. Aceste documente m-au ajutat foarte mult pentru a recrea atmosfera și situațiile”.

Leul deșertului, adică Omar, este interpretat de Anthony Quinn, care îi are ca parteneri pe Rod Steiger și, cum am pomenit mai sus, pe Oliver Reed. Intrat pe ecrane în toamna aceasta, filmul lui Akkad s-a bucurat de interesul multor spectatori și în America și în Europa.

În vacanța de vară

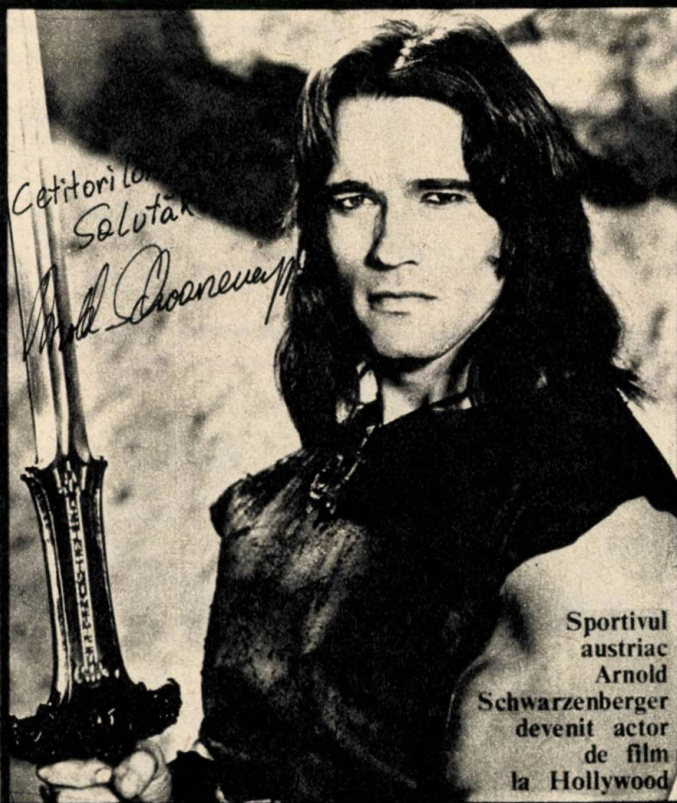
După ce a lucrat îndelung și din greu la rolul din filmul **Leul deșertului** (filmă în cea mai mare parte, în inima deșertului african, sub un soare de plumb, veșnic chinuit de sete și incomod de

În direct din Hollywood

Actoria ca schimbare

Poate n-ați știut dar Conan the Barbarian este al cincilea film al actorului de origine austriacă, Arnold Schwarzenberger. Născut în 1947 la Graz (Austria), tînărul sportiv a venit la vîrsta de 20 de ani în S.U.A. unde a urmat facultatea UCLA (a studiat psihologia și mai apoi la Universitatea Wisconsin a studiat economia internațională). În 1975 s-a făcut remarcă la Hollywood în primul său film **Stay Hungry** cu Sallie Fields și Jeff Bridges. „Într-adevăr... a fi actor a fost o mare schimbare pentru mine” mi s-a destăinuit Arnold „dar îmi place, mai ales cînd mi se oferă roluri cum este Conan”... Supraocupat cum e, totuși acest nou venit, sau mai bine-zis noua stea a fost autorul a două cărți despre estetica și linia unui trup sănătos.

Ray ARCO



Sportivul austriac Arnold Schwarzenberger devenit actor de film la Hollywood

veșmintele berbere cu care nu era deloc obișnuit și ca atare, trebuind să facă eforturi pentru a fi un adevărat „leu al deșertului”), Anthony Quinn a acceptat să filmeze în *Regina*, filmul lui Pierre Rey. A trebuit să renunțe însă la vacanță și să-și care familia după el pe locurile filmate din Italia de sud, în plină caniculă. „Toate astea — spune Quinn — pentru că mi se oferea ocazia să joc alături de Ava Gardner (convinsă, pe cât se pare, să renunțe la autorecluziunea ei londoneză tocmai de perspectiva unui film în care urma să-l întâlnească pe Anthony Quinn).

Iată dar că actorii nu caută numai scenariu și roluri, ci și parteneri care să le convină pentru ceea ce urmează să interpreteze ei pe platoul de filmare.

Întoarcerea lui Peter

Presa anunța la loc de frunte revenirea pe platouri a lui Peter O'Toole în *My favorite year* (adică *Anul meu preferat*) o comedie — cum spun comentatorii — de mare spectacol, un „enorm show”. Peter O'Toole interpretează un personaj care pare să amintească de John Gilbert și de Errol Flynn. Parteneră îi este actrița descoperită de Brian de Palma cu filmul său, *Fantoma paradisului*, și se numește Jessica Harper.

Nostalgie

Infuzia de documentar în filmul de ficțiune bulgar înregistrează o nouă contribuție, aceea a realizatoarei Rumiana Petkova, autoarea unui prim lung metraj artistic (după mai multe documentare) intitulat *Reflexe*.

„Película pe care o semnează Petkova — subliniază criticul bulgar Stanislav Medialkov — este o

poveste despre câteva zile din viața unei tinere din zilele noastre. Deși filmul capătă forma de „fișă de observație” a unor întîmplări de zi cu zi, în ansamblul său însă el depășește acest cadru. Realizatoarea nu caută să știe cum a devenit Maia (personajul „observat”) aceea pe care o vedem în film ci preferă să ne-o prezinte ca pe un „produs finit” al societății. Tot ceea ce o preocupă pe autoare este să sesizeze mutațiile intervenite în concepțiile personajului central al filmului despre lumea care o înconjoară”.

Criticul bulgar a întrebat-o pe Rumiana Petkova dacă nu cumva a preocupat-o să facă tocmai portretul „unei stări de adaptabilitate” a unei categorii de tineri. „Nu e chiar așa — a ținut ea să precizeze. Sînt mult mai pretențioasă în ceea ce-l privește pe tinerii! Mă preocupă să descopăr la ei o mult mai mare conștiință de sine, că își asumă o mare răspundere a actelor pe care le săvîrșesc, a opțiunilor pe care le fac în viață. Și asta pentru că societatea în care trăiește Maia din filmul meu nu îi propune nimic special, nici ei, nici celorlalți pentru bunul motiv că le-a propus totul deodată”.

O comedie pentru Al Pacino

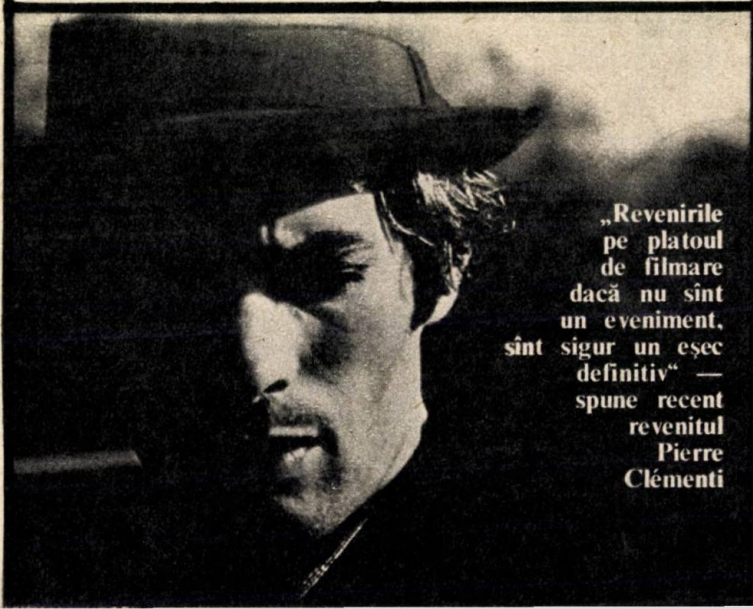
Personajul central al comediei intitulată *Autorul*, autorul este un dramaturg de mare succes, jucat pe scenele Broadway-ului, a cărui soție este profesor universitar la New York — adică toate datele ca omul să fie, dacă nu fericit, cel puțin realizat. Ei bine, nu e chiar așa, căci dramaturgul de succes e părăsit de soție, care îi lasă pe cap cei cinci copii proveniți din cele trei căsătorii ale sale. Povestirea nu ia însă în nici o clipă o turnură tragică, ci prin complicațiile ei se păstrează în registrul

comic. În rolul dramaturgului aflat în încurcătură apare Al Pacino care o are ca parteneră (pe post de soție care-l abandonează) pe Dyane Cannon, iar regia o semnează Arthur Hiller (despre care ajunge să spunem că a făcut *Love Story*).

Popeye superstar

De o jumătate de secol acest marinar caraghios stîrnește bucuria publicului pentru că, așa cum spunea cineva, el face tot ceea ce este interzis în această societate sofisticată și lustruită care este societatea occidentală. Popeye le spune pe față semenilor lui tot ceea ce crede despre ei, nu e din cale afară de politicos cu femeile și cînd se enervează (dar se ajută bineînțeles și de faimoasele cutii de spanac), e teribil. De fapt este considerat primul anti-erou din istoria filmului. Cel puțin așa susține unii dintre admiratorii lui, un mare specialist în benzi desenate dintre cele două războaie. Un alt admirator de pe continentul nostru afirma chiar că a învățat englezește urmărindu-l pe Popeye. Afirmatia ar putea să pară destul de temerară pentru că nu e prea simplu să înțelegi argoul folosit de hazliul marinar și cuvintele stîlcite între fălci pe care le rostește plin de nervi, de furie și de dorința de a-și afirma forța mușchilor cultivați cu spanac. Filozofia lui se reduce la acea replică cîndva rostită și reținută de toată lumea și care în românește s-ar traduce cam așa: „Eu is ceea ce is”. Personajul s-a născut în 1929 în coloanele ziarului „New York Evening Standard” sub creionul desenatorului Chrisler Segal (de fapt un erou al desenului animat prin 1930—33). Dar Popeye a așteptat pînă acum, adică pînă în 1980—1981, ca să devină star cu ajutorul lui Robert Altman (realizatorul filmelor *MASH*, *Brewster McCloud*, *Trei femei*, *Nashville* etc. etc.). Pe genericul filmului produs de Altman apar, cum bine se știe, o mare acțiță care a și obținut un premiu de interpretare în *Trei femei* al aceluiași Altman, actrița Shelley Duvall, care înainte de a intra pe platoul de filmare a trebuit, multe săptămîni în șir, să se antreneze ca să aibă mersul personajului ei din film, Olive, și mai ales să se obișnuiască cu acele sandale curioase numărul 42 pe care se presupune că ar trebui să le poarte în viața femeia lui Popeye. De asemenea, Robin Williams a trebuit să suporte suplicii unei proteze de cauciuc, drept braț, cu păr implantat în ea, și cu faimoasele ancore desenate. Deși se știe că spanacul este explicația tuturor temerităților marinarului, în filmul lui Altman, Popeye consumă totuși destul de puțin, poate așa cum susține un comentator, pentru că acum, spanacul ca susțina

„Revenirile pe platoul de filmare dacă nu sînt un eveniment, sînt sigur un eșec definitiv” — spune recent revenitul Pierre Clémenti



de energie este considerat totuși un mit. Și deși se găsesc astăzi unii care să-i conteste virtuțile nutritive, agricultorii din Texas i-au ridicat o statuie lui Popeye în semn de veșnică recunoștință.

Un regizor văzut de altul

La Londra a apărut recent o carte intitulată simplu, laconic, „Despre John Ford” și este semnată de binecunoscutul realizator englez Lindsay Anderson. Volumul acesta despre care presa spune că este mărturia entuziasmului autorului pentru regizorul american este la drept vorbind rezultatul unei observații de 30 de ani asupra operei acestuia. Presa mai remarcă și faptul că lucrarea lui Anderson propune o seamă de judecăți de valoare — și, ceea ce este rar — ajunge să discute un stil.

În capitolul intitulat „Artistul” și din care extragem o pagină, realizatorul spune printre altele: „Care ar fi latura cu ajutorul căreia îl putem considera pe Ford un adevărat poet? Trebuie să admitem că nu avem de-a face cu un artist unic și pe deplin răspunzător de întreaga sa operă. Treaba asta este adevărată pentru toți poeții ecranului sau aproape toți. Numele lui Ford n-a apărut niciodată pe generic ca scenarist. Din 1917 și după aceea, toate filmele lui Ford au trebuit să fie scrise de cineva pentru a putea fi apoi transpuse pe peliculă. Scenariștii care au colaborat mai mult sau mai puțin strâns cu el — uneori foarte strâns, alteleori doar de departe — își merită acest nume. Dar, este esențial să semnalăm că trăsătura distinctivă a filmelor lui Ford, grandoarea lor, toate acestea depind de stilul regizorului. Poezia, spunea poetul Housman, nu este ceea ce exprimă ci modul cum exprimă. Sau, poate mai exact: poezia la naștere atunci când modul și ideea exprimată se confundă. În cinema un singur artist are puterea să efectueze această fuziune esențială: realizatorul Ford. El a realizat 111 filme, poate chiar mai multe, dintre care cel puțin 25 sînt reluate destul de des pe ecrane. Modul cel mai sigur de a-i stabili meritul în calitate de creator de filme este de a-i examina peliculele pe care le-a făcut și de a încerca să depistezi dacă există o personalitate poetică dincolo de contribuțiile scenariștilor, producătorilor, operatorilor și actorilor.”

Lindsay Anderson procedează la o asemenea analiză a filmelor și ajunge la acel *Tinărul Lincoln* despre care spune că „aici artistul a atins maturitatea. Înțeleg prin aceasta că aici și-a descoperit tema preferată și că a demonstrat măiestria și simțul nuanțelor cu ajutorul cărora a izbutit să confere temei expresia pe care o merita. În același timp el a găsit în Henry Fonda cel mai subtil dintre interpreți și cel mai potrivit pentru acest personaj.”

O nouă comedie cehă

Dragoste la a doua vedere este titlul unei noi comedii semnate de regizorul ceh Ladislav Ryckman. Povestea în sine pornește de la o întâmplare petrecută în viața unor tineri de astăzi: o studentă face cunoștință cu un tânăr foarte simpatic și o interesează prea puțin că profesia lui este zidar. Ce te faci când trebuie să îți seama și de vederile unor părinți conservatori care în nici un caz nu s-ar arăta mulțumiți de o asemenea alegere făcută de fiica lor? De aceea tânărul se vede obligat la solicitările viitoarei lui soții să joace rolul de student la medicină. Numai că mimarea unei astfel de calități nu poate să dureze la nesfârșit. Înșelăciunea este descoperită și duce la explozia dezacordului părinților. Din această clipă totul depinde de comportamentul tinerei

și de felul cum ea și prietenul ei înțeleg să depășească situația creată de prejudecățile părinților spre a-și croi propria lor viață.

Autorii acestui film (scenariul este semnat de Jiri Just) nu vor deloc să apară în postura de mentori, simpatia lor este, evident, de partea celor doi tineri dar nici nu le menajează greșelile, sursă a tot felul de stângăcii în comportarea față de părinți. Dar nici părinții nu sînt puși în situația unor stupizi refractari la orice idee a tinerei generații așa încît soluția nu este deloc oferită de-a gata de realizatori care preferă să-l lase pe spectator să tragă el însuși învățămintele pe care le consideră utile.

Film și operă

Tentația regizorilor de film de a-și încerca puterile pe scena tea-

(Continuare în pag. 183)



Dacă vă spunem
că ele sînt
jandarmerițele
lui Louis de Funès
în ultimul său
film vă puteți
imagina cîtă
disciplină e pe platou!

film și societate

Ea, „Mierla, Doamna mea...”

Nu e minciună orice neadevăr. Există și delict prin necunoaștere. Dar păstrarea pentru sine a unei informații, lăsînd astfel cîmp liber (celor ce n-o dețin) unor interpretări nefondate, deși încîntătoare, împingerea în păcat a altora este un păcat în sine și, pomenindu-mă în culpă prin omisiune, încerc să scap prin rîndurile ce urmează.

În cursul acestui an au apărut mai multe lucrări literare de un deosebit interes printre care una de critică și alta eseu-literar, în care m-am lovit pe neașteptate de aceeași pasăre provocînd probleme, aceeași Mierlă stîrnind imaginația, întrebări fără răspuns ori răspunsuri pline de farmec dar din păcate eronate. Vina o poartă necunoaștința unor informații, neobligatorii pentru un literat și astfel Doamna-Mierlă s-a înălțat la rangul de enigmă.

De ce și-a ales Emil Botta tocmai Mierla drept muză? Se pare că întrebarea asta și-au pus-o mai mulți dintre exegeții poetului iar odată i s-a pus lui, direct. Botta a răspuns: „De

ce nu Mierla?” și enigma a rămas întregă.

Coincidența dintre un grup de note între rondo-ul lui Beethoven și cîntul Mierlei din curte a provocat altui artist o sumă de deducții perfect logice, totuși eronate. Punctul de plecare al raționamentului fiind greșit...

Pe cînd urmam Institutul de teatru, apelativul de „mierloi” aplicat ironic studenților în actorie, circula familiar, fără explicații. Cam tot pe atunci, am citit întîmplător în cartea lui C. Georgiade despre Minciună, următorul citat din Brehm:

„Cîntecele acestei păsări (Mierloii supranumit și Mimus Polyglotus — nota mea) variază după localități. În pădure ea imită strigătul păsărilor silvicole; pe lângă locuințele oamenilor reproduce fidel toate zgomotele care se aud în ferme: strigătul cocoșului, cloncăniul găinilor, măcăiul rațelor și gîștelor, miorlăitul pisicii, lătratul cîinelui, grohăitul porcului, scîrîitul ușii, moriștii de pe acoperiș, zgomotul fierăstrăului și tic-tacul morii”. Georgiade comentează mai departe: „Imitațiunea aceasta n-ar fi mare lucru dacă s-ar mărgini la un joc pur mecanic. Interesant este că această pasăre se folosește de admirabila sa facultate de imitațiune pentru a pune aceleași animale într-o mare fîrberie... pentru a le induce în eroare, ca și cum ar urmări să se distreze pe socoteala lor”. Mai departe un citat tot din Brehm: „Văzînd, de pildă, un ciine adormit, ea fluieră și acesta începe să alerge să-și caute stăpînul

crezînd că acesta l-a chemat...” și alte întîmplări de același sort.

Tot despre Mierlă spune Buffon: „Departă însă de a face ca aceste cîntece străine, pe care le repetă, să fie caraghioase, pare că nu le imită decît ca să le înfrumusețeze”. Și cîteva rînduri mai departe, tot despre Mierlă poreclită de el „Bațjocoritorul” subliniînd trăsătura intențională a comediei jucate de pasăre, Buffon spune: „Bațjocoritorul nu numai că știe să cînte bine și frumos, dar cîntă cu viață, cu însuflețire și cîntul său nu este decît expresia simțurilor sale; se însuflețește la auzul propriei sale voci și o acompaniază cu mișcări cadente, întotdeauna cu varietatea nesfîrșită a acordurilor înnăscute și învățate”.

Se poate o mai perfectă definire a actorului?

Mai mult decît actor dramaturg, scenarist, regizor, și chiar spectator odată ce provoacă pentru propria distracție un spectacol jucat învoluntar de alte vietăți? El observă, înțelege rostul sunetelor, constată reacția altora la acele sunete, izbuște să le învețe, le redă și privește încîntat la scena pe care i-o joacă păcăliții. Mimus-Polyglotus, zis și bațjocoritorul, artist psiholog... creator de stări și situații... N-avea dreptate să și-l aleagă Emil Botta, poet și actor, drept muză simbol?

Mierloii = Teatru total. Și de ce nu și filmul total?

Rodica SFÎNȚESCU

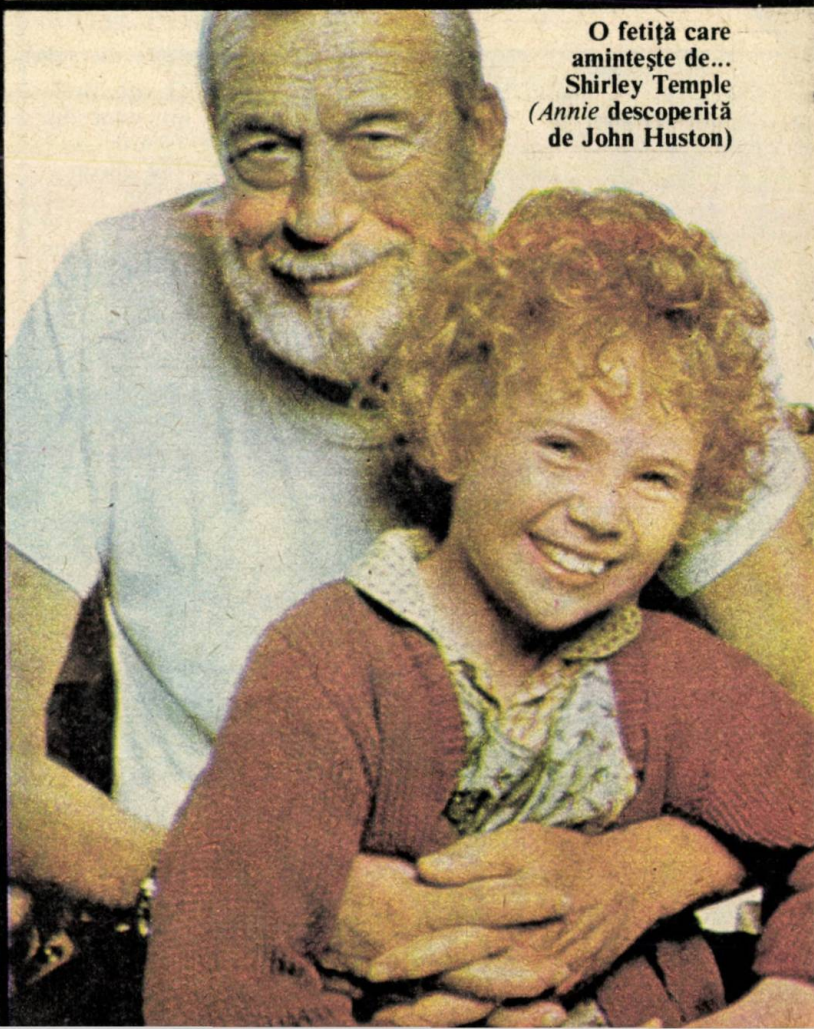


Un musical semnat John Huston

Annie și-a început cariera pe ecranele americane și a trecut repede și pe alte continente. Surpriza și în mare măsură atractivitatea acestui nou film o conferă faptul că este un musical semnat de John Huston. Criticul Vincent Canby pare să-l caracterizeze foarte lucid atunci când spune că **Annie** este un neașteptat tribut plătit musicalului și acestui gen de spectacol. Desi, continuă criticul, este mai lung decât toate celelalte filme care au invocat musical-ul la vremea lui de glorie, **Annie** este un musical aproape perfect. Este plin de culoare, folosind un limbaj la nivelul străzii, cu evoluții actoricești adesea pline de talent.

Acest gen de film și de spectacol, musical-ul, nu este genul cel mai potrivit pentru un regizor ca Huston, dar, adaugă comentatorul american „trebuie reținut ceea ce realizatorul a reușit să obțină din partea unor actori de o asemenea înzestrare naturală cum sînt Albert Finney, Carol Burnett și o asemenea candidă apariție cum este Aileen Quinn (care amintește foarte mult de Shirley Temple de odinioară cu grope în obraz). **Annie**, mai subliniază criticul, este departe de a fi un mare film dar îi dă spectatorului satisfacția de a ști că n-a dat banii pe degeaba. Și ce-i drept nu s-ar spune că astăzi multe filme dau acest sentiment”.

O fetiță care
amintește de...
Shirley Temple
(**Annie** descoperită
de John Huston)



(Urmare din pag. 181)

trului liric a început să facă tradiție. După Visconti, Antonioni, Fellini, Zeffirelli, după Ingmar Bergman, Losey și Ken Russell, iată-l acum și pe Francesco Rosi (de remarcat că la italieni tentația aceasta este cu mult mai mare decât la alții, și nu întâmplător, căci opera — marea, somptuoasă, și atât de populara operă italiană — a văzut luminile rampei, și nu de azi de ieri, ci încă din Renaștere, pe pământul Italiei). Dar Francesco Rosi nu în Italia va face regie de operă, ci într-o țară în care opera cunoaște momentul suprem — Spania. Rosi va transpune aici opera lui Georges Bizet, „Carmen”. Dar lucrurile „nu se opresc aici, căci Rosi face și un film după aceeași operă „Carmen”, schimbînd bineînțeles viziunea scenică cu una adecvată filmului turnat în aer liber.

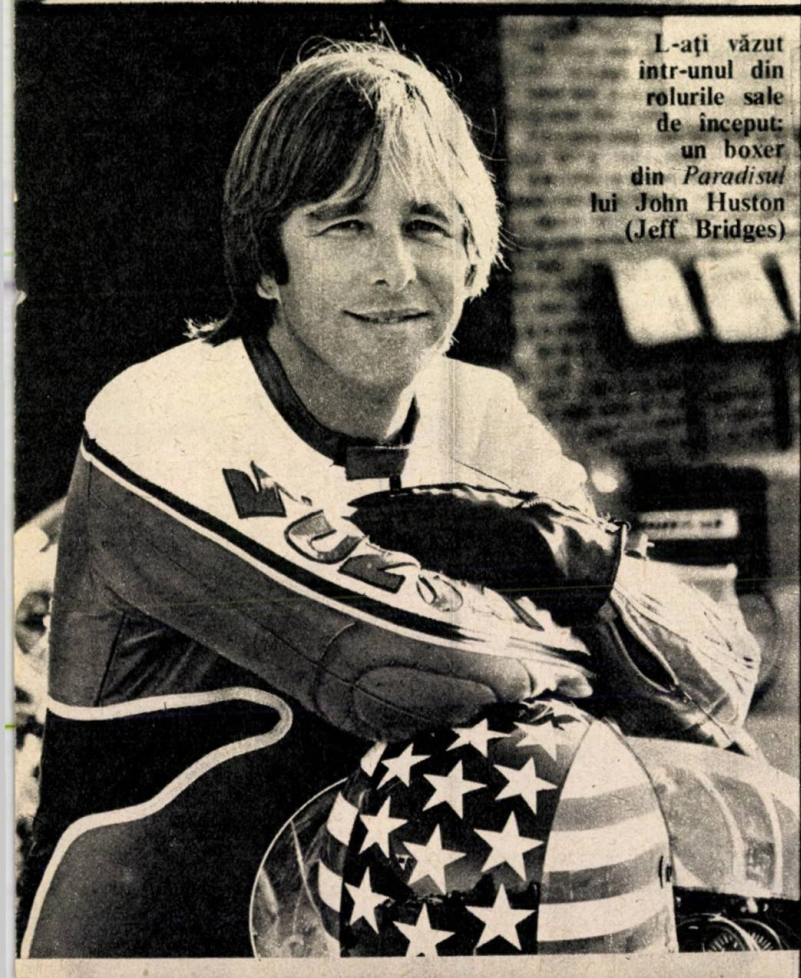
În lumea tinerilor

Noul film pe care realizatorul ceh Karel Kachyna l-a încheiat de curînd și care se intitulează **Fandy** se desfășoară bineînțeles în lumea tinerilor, constantă preocupare a regizorului ceh. De astă





Aerul
de familie
al tinerei
Mariel Hemingway,
este nedezmintit.
Privirea lui
„Papa Hem”
supraviețuiește



L-ați văzut
intr-unul din
rolurile sale
de început:
un boxer
din *Paradisul*
lui John Huston
(Jeff Bridges)

dată povestea este plasată într-un mediu studentesc. Atmosfera, spun comentatorii — este specifică unei narațiuni semnate Kachyna: o undă de poezie și romanticism alături de care curge un fir dramaturgic de un realism lipsit de orice fel de convenționalism. Mai presus de povestea propriu-zisă se simte, spun aceiași comentatorii — mîna de maestru a lui Kachyna în portretizarea unor tineri de astăzi surprinși nu prin acele date exterioare la care recurg atîta, adică vestimentație, motocicletă, chitară, ci prin dimensiunea lor sufletească, prin modul de a privi lumea, respectîndu-l fiecare la unghiul care îl particularizează.

Aprecieri

Criticul italian Giacomo Gambetti a avut ocazia să asiste la o proiecție reprezentativă din filmele produse în ultimii ani de studiourile maghiare între care și recent laureatul cu Oscar *Mefisto* al lui István Szabo. Cu această ocazie, criticul a ținut să facă o apreciere globală dar și una particulară legată de filmul lui Szabo: Decernarea unui Oscar este, cum prea bine se știe, legată de rațiuni diverse care uneori coincid cu valorile estetice reale, alteleori nu. Cred că *Mefisto* nu avea nevoie să i se decerneze un Oscar pentru că să i se recunoască toate calitățile, dar Oscarul îl sancționează cum s-ar spune în ochii acelor care continuă să considere cinematograful ungar ca făcînd parte din categoria a doua. Mă gîndesc, mai ales, la importatorii și distribuitorii de filme care în multe țări și în primul rînd în Italia nu se interesează decît de acele filme care seamănă cu tot ce s-a văzut pînă astăzi sau cu filmele care și-au făcut faimă și sînt acceptate de marele public, importatori și distribuitori care se încăpățînează să nu manifeste nici o curiozitate culturală, nici un respect pentru o asemenea cunoaștere și nici o dorință de a înnoi perspectivele publicului. Toți aceștia se justifică printr-o indiferență, spun ei, a marelui public. Cu alte cuvinte *Mefisto* nu este un film frumos pentru că a primit Oscar-ul cu toate că l-ar fi dobîndit pentru că este un film frumos. Acolo însă unde acest Oscar îl poate totuși ajuta este în spargerea acelor scheme pe care noi în Italia le numim „cenzura pieții” și care constituie, în circuitele comerciale obișnuite, niște scheme rigide și lipsite de orizont, trase de niște oameni care nu văd mai departe de virful nasului.

Oscar pentru efecte speciale

Pe Carlo Rambaldi nu prea îl cunoșteau decît regizorii care

aveau și care au și astăzi nevoie de serviciile lui. E un italian din Ferrara pe care concetanii lui l-au botezat „magul” mai ales după ce și-a demonstrat aptitudinile imaginative în efectele speciale de la **King Kong**, realizat de regizorul american John Guillermin, precum și la **Allen**. Pentru ambele filme Academia americană de film l-a decernat un premiu Oscar, eveniment în urma căruia italianul a ținut să treacă mai întâi pe acasă, adică pe la Ferrara, și să se întâlnească cu ai lui. Erau în sala cinematografului Apollo din superbul oraș al Italiei de nord (locul de baștină al unui alt vestit cineast Michelangelo Antonioni) vreo 600 de studenți și nu numai studenți. Prima impresie a laureatului premiului Oscar nu a fost în legătură cu arta filmului ci cu atmosfera orașului. „E mare deosebire de orașele americane — a spus el, nostalgic. Acolo nu există străzi înguste, străzile astea pline de farmec pe care le găsim pe pământul Italiei, după cum nu există nici relațiile calde și omești de aici. Poate că treaba asta se datorește în America enormelor distanțe ce există între o localitate și alta, spre deosebire de Italia”.

A fost întrebat apoi cum a lucrat la **King Kong**. Mai întâi, s-a explicat el, am desenat modelele după statura actorilor care urmau să intre în „pielea” personajelor. După aceea am turnat veșmintele și masca la proporția naturală, bineînțeles într-un fel de statui de ipsos. Și pe modelele astfel obținute am început să studiez plasa structurilor mecanice. Întrebat apoi câte expresii faciale putea să obțină la un asemenea personaj, el a răspuns că cel puțin 36 dar că în cursul filmărilor nu au fost folosite decât 12.

Unul din curioșii din sală l-a întrebat ce semnificație are pentru el decernarea premiului Oscar. La care cu un aer candid și deloc ipocrit, Rambaldi a răspuns: „Nici una. Am rămas același ca înainte și vă asigur că nu mi s-a urcat la cap”.

De curînd, același Rambaldi și-a reconfirmat talentul de mag al efectelor speciale în filmul lui Steven Spielberg, **Extraterestii** unde, după cum a precizat el, a reușit să creeze 65 de mecanisme ale personajelor, deci dublu decît erau la **King Kong**.

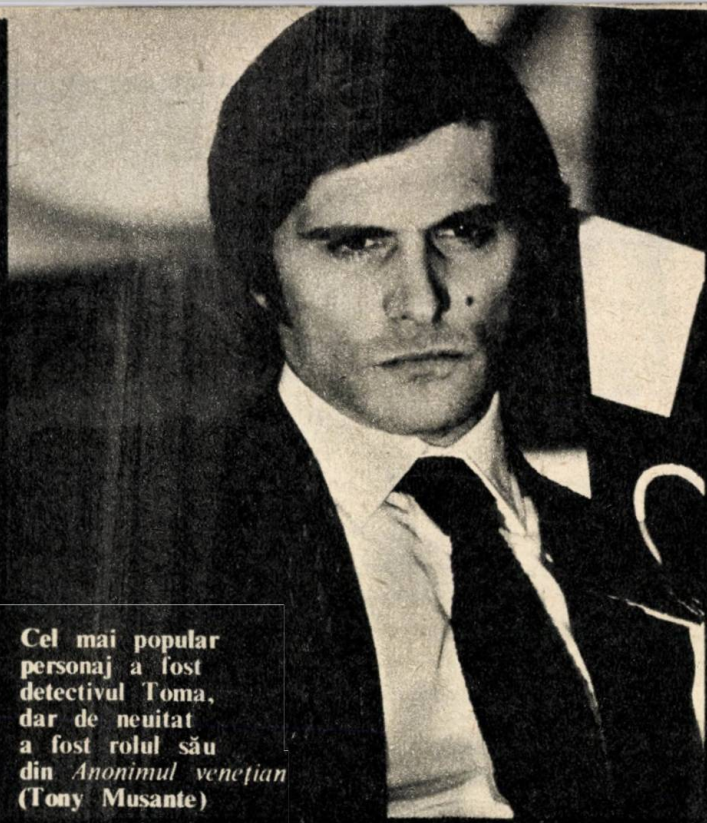
Scurtă întâlnire

Nimeni dintre cei care prin 1940—1941 l-au văzut pe Trevor Howard și pe regretata Celya-Johnson nu vor uita așa intensă, mișcătoare și romantică poveste a doi oameni în plină maturitate care se întâlnesc din întâmplare și între ei se naște o dragoste, dar se consumă și o dramă profundă. Amănuntele acelor fugare și stît de pline de duioșie întâlniri prin locurile cele mai ascunse au făcut dovada capacității de a exprima o

(Continuare în pag. 19)

Cel mai popular personaj a fost detectivul Toma, dar de neuitat a fost rolul său din Anonimul venetian (Tony Musante)

S-ar părea că niciun actor nu rezistă ispitei de a reveni pe platoul de filmare. Virna Lisi nu face excepție.





Pentru spectatori și cititori: Natalia Belohostikova. Pentru colegii ei: Natașa.



Un zîmbet larg sub o pălărie și un fular și personajul începe să se divulge (Elena Kocneva)

Filme intime, filme de cameră

În ultimii ani am avut prilejul să particip la o suită de vizionări ale producției cinematografice a țărilor vecine. Faptul de a vedea filmele unei cinematografii în bloc în loc de a le vedea disperate, îți dă posibilitatea să remarci mai ușor unele caracteristici comune orientării tematiche. Este, de pildă, imposibil să nu observi cum în ultimii ani a existat o mișcare de tranșă de la preocuparea pentru personajul colectiv așa cum a fost el tratat în filme cum au fost *Crucătorul Potemkin*, *Octombrie* până la *Canalul* lui Wajda sau *Voci în insulă* a lui Vileanov — către personajul individual surprins nu în marile momente de răscruce ale societății, ci în reactivitățile sale cotidiene, intime, față de societate. Accentul cade acum în special pe drame și frământări interioare care însă nu se petrec nici ele în afara determinărilor cotidianului. Raportul dintre erou și societatea în care el se formează și trăiește este astfel urmărit în aspectele sale subtile, subterane chiar. Astfel drama eroului din filmul *Amatorul*, al regizorului polonez K. Kieslowski, erou de-

venit peste noapte datorită unui aparat de filmat ce i-a fost oferit întimplător, un om de succes, capătă semnificația unei adevărate aventuri morale, valabilă ca experiență pentru orice creator ce descoperă forța sa demiurgică și o dată cu ea răspunderile sociale și politice ale artei sale. Dealtfel trăsăturile morale sau mai bine-zis imorale ale insului în cadrul social se constituie ca o preocupare de bază în operele multor cineaști din țările socialiste: lașitatea și oportunistul în *Maratonul de toamnă* (r. Gh. Danellia — URSS); carierismul și ambițiile absurde (în *Prezentatorul și Șansa* de Feliks Falk — Polonia); setea de acapareare a bunurilor materiale (*Zona de vile* a lui Eduard Zahariiev — Bulgaria). Există în toate aceste filme nu numai maturitate și luciditate a observației, dar și mult talent în a transpune precepte morale în termenii emoționali ai artei.

Trecerea de la un realism descriptiv la o artă a atitudinilor se poate urmări și într-o serie de filme care își aleg ca pivot al demonstrației personaje feminine, ca de pildă *Respirație liberă*,

Adopțiune, *Ele două*, *Pe drum* ale regizoarei maghiare Marta Meszaros, *Citeva interviuri pe probleme personale* de L. Gogoberidze, *Moscova nu crede în lacrimi* de Vladimir Meșov și *Pentru prima oară căsătorită* de G. Gluşenko (URSS); *Fii binecuvîntată* de Kiril Kirov (Bulgaria) — și desigur multe multe altele.

În sfîrșit, o altă particularitate mi-a apărut a fi înclinația spre poemul liric. Descinsă în cinematografia sovietică de la un Dovjenko, să ne amintim numai de acea minunată declarație de dragoste făcută în imaginii pentru pămîntul natal din *Pămînt* — și ajunsă azi pînă la Andrei Mihailov Koncealovski în al său film *Siberiada*, acest ton poetic îl regăsim și în filmele cineaștilor bulgari, ca de pildă în *Pantofii de lac ai soldatului necunoscut* al lui Ranghel Vileanov — film închinat tot dragostei de țară; sau urmăm aceași înclinație dar adaptată altui temperament național în trilogia lui Miclos Iancso, *Sirocco*, *Rapsodia maghiară* și *Allegro Barbaro*.

Majoritatea filmelor citate au putut fi urmărite și pe ecranele noastre, altele vor fi prezentate în răstimpul anului viitor în așa fel încît spectatorii noștri vor putea judeca ei înșiși preocupările și tendințele cineaștilor din țările vecine și prietene.

Luminița PERIANU



Mari dispăruți

200 de ore de vorbă cu Henry Fonda

Încetarea din viață a lui Henry Fonda a coincis cu apariția într-o ediție de tip „Cartea pentru toți” a biografiei lui. Intitulată: „Fonda—viața mea, așa cum am povestit-o lui Howard Teichman”, cartea este rezultatul a 200 de ore de conversație dintre

autor și actor și a zeci de convorbiri cu membrii familiei și parteneri apropiați ai actorului.

Structurată în acest mod, mai puțin obișnuit pentru o autobiografie, cartea scrisă, de fapt, la persoana a treia, oferă autorului posibilitatea să

mediteze asupra resorturilor intime ale unor întâmplări din viața lui Fonda, să caute să le înțeleagă și explice. Într-un paragraf în care Teichman vrea să sintetizeze ideile de bază ale cărții, scrie: „Ca actor a fost un „tip”. Mai înalt decât Clark Gable, mai zvelt decât John Wayne, mai puțin lute decât Tyrone Power. Fonda, împreună cu prietenul lui cel mai bun Jim Stewart și cu Gary Cooper erau versiunea americană a lui Robin Hood, a cavalerilor Mesei rotunde. Acești trei actori, care știau să întru-chipeze foarte bine personajele de cow-boy, aveau multe trăsături comune. Și totuși Fonda se deosebea mult de ei. Detesta armele și caii, fiind, în fond, un intelectual lipsit total de simț practic. Dar izbutea să ascundă această latură a personalității sale cu aceeași îndeminare cu care își ascundea timiditatea. De fapt, nimic nu era simplu la el. Dimpotrivă, totul era complicat. Și visător, și pictor (picta cu pasiune și talent *n.t.*) Fonda era captivat în egală măsura de cultivarea pământului, de politica, de femeile pe care le-a iubit și, mai presus de toate, de munca lui”.

Povestea lui începe cu anii de tinerețe, cu Nebraska, cu debutul în teatru, grație indemnului unei vecine, Dorothy Brando, o pasionată artistă amatoare și mamă a lui Marlon. Urmează anii grei ai crizei economice, cu privațiuni și retribuiri mizerabile în care numai credința fierbinte în vocația sa l-a împiedicat să-și caute alte mijloace de existență.

Cartea relatează întâmplări din anii războiului când Fonda era ofițer de marină și prezintă apoi pe larg succesele lui pe Broadway și la Hollywood, amintește personajele de neuitat pe care le-a creat în cele peste 90 de filme în care a jucat, printre care **Fruitele miniei, Tinărul Lincoln, Război și Pace, Doisprezece oameni furioși, Mr. Roberts**, precum și ultimul film, **Pe lacul auriu**.

Fonda vorbește cu mândrie despre copiii săi, Jane și Peter, despre cariera lor, construită exclusiv cu forțe proprii.

Lectura cărții scoate limpede în evidență faptul că spre deosebire de stelele care apar și dispar pe firmamentul Hollywoodului, Fonda este creația talentului și a muncii sale și nu produsul preselei de scandal sau al reclamei comerciale. Întrebat cum ar dori să rămână în memoria spectatorilor, Fonda, obișnuia să spună: „ca un bun actor”. Într-unul din numeroasele articole apărute după moartea sa, ziarul „Washington Post” scria: „Creațiile sale au trecut cel mai important test: al timpului. Într-adevăr dorința lui modestă s-a împlinit. Fonda va rămâne în memoria spectatorilor ca un bun actor”.

Prezentăm în continuare câteva fragmente din carte:

Întîlniri fundamentale

În anii '30, Fonda a întâlnit doi oameni care i-au influențat viața: regizorul John Ford și scriitorul John Steinbeck. John Ford, fiul unor imigranți irlandezi, venise în California unde, la început, își câștigase existența angajându-se cascadeur, apoi a devenit

operator asistent și, în cele din urmă, regizor.

Înalt, coțuros, cu picioare lungi și subțiri, palid la față, cu ochi răi și o gură și mai rea, Ford l-a descoperit pe John Wayne, l-a distribuit în **Dilligence** și cu asta a marcat începutul a două cariere strălucite, a lui Wayne și a sa. Modul lui de viață consta în realizarea a trei filme pe an: din venitul unuia își achita impozitele, cu al doilea acoperea cheltuielile de întreținere a vasului de pescuit iar din cel distiga cu al treilea trăia pînă în anul următor.

În anul 1939, Fonda a primit spre lectură un scenariu de film intitulat **Tinărul Lincoln**. Cucerit de scenariu, fiind un admirator al lui Lincoln despre care citise aproape tot ce aparuse, Fonda s-a lăsat totuși greu convins să dea probe pentru film, considerînd că nu există nici o asemănare între el și Lincoln. Machiat și îmbrăcat asemenea lui Lincoln, și vizionînd probele, Fonda a rămas uluit cit de real părea pe ecran chipul lui Lincoln. În momentul însă în care Lincoln începea să vorbească cu vocea lui Fonda, iluzia se spulbera. „Băieți, a spus el, ridicîndu-se de pe scaun, filmul ăsta nu-l pot face! Cînd îmi aud vocea, totul devine insuportabil”. Cu asta a ieșit din sala de proiecție, s-a urcat în mașină și a plecat acasă. Era un actor independent și nimeni nu putea să-l oblige să facă ceva în care nu credea.

Cîteva luni mai tîrziu, l-a sunat la telefon secretara lui Ford și l-a anunțat că regizorul ar dori să-l vadă neîntîrziat. „Nu ne cunoșteam, spune Fonda. Asistasem în cîteva rînduri la filmarea unor scene cu Wayne și atît”

Cînd a intrat în birou, Ford era pe scaun cu o pălărie mototolită pe cap, îmbrăcat neglijent, într-un costum despre care ai fi zis că fusese dăruit de Armata salvării. Ținea în gură, ține pipa, fie un colț al batistei. „Am aflat mai tîrziu că ticul lui Pappy Ford era ori să-și mestece pipa, ori batista.”

— „Ce te-a apucat aiureala să refuzi să joci în film?” — a mîrîit Ford. — „Crezi că e vorba de marele om politic aici? Întelege, pentru Dumnezeu, că filmul este despre un mucos de avocat, în primii lui ani de meserie, într-un mic orașel de provincie”.

Cam așa obișnuia să vorbească Ford. Folosea o gramadă de cuvinte pe care, cînd ieși în lume, dacă ești bine crescut, nu le scoți pe gură. Intenția lui era, de fapt, să mă facă să-mi fie rușine că refuzasem să-l joc pe Lincoln, care, într-adevăr, în scenariul acela nu era decît un tînăr avocat în condițiile istorice ale anului 1830. Rușinat, am acceptat și am făcut filmul.

Croniclele au fost deosebit de elogiase scoțînd în evidență regia lui Ford, dar în aceeași măsură jocul remarcabil al lui Fonda.

Cît privește locul lui Steinbeck în viața lui Fonda, lucrurile s-au petrecut așa: Cineva l-a trimis culegerea de povestiri ale scriitorului, intitulată „Valea cea lungă”. La lectură, Fonda a fost fascinat și a început să caute prin librării toate cărțile lui Steinbeck, care scria atît de simplu, dar atît de adevărat despre America rurală. În scrierile acestuia, actorul Fonda își regăsea gîndurile și preocupările cu mult mai mult decît în tot ce citise din

literatura Greciei, Romei, Angliei, Franței, ba chiar și a scriitorilor americani contemporani. A fost pentru el o imensă bucurie cînd agentul său i-a telefonat ca să-l întrebe dacă a auzit vreodată despre „Fructele miniei”.

„Sigur că am auzit — a răspuns prompt Fonda. Este vorba despre fermierii alungați din Oklahoma de furtunile de praf, pornind în pribegie spre California”. „Nu ți-am cerut un rezumat al cărții” l-a întrerupt agentul, am vrut doar să-ți spun că Zanuck a cumpărat drepturile de adaptare pentru studiourile Fox și că filmul o să-l facă John Ford. În rolul lui Tom Joad, personajul principal, te vor pe tine”. „Grozav!” a exclamat Fonda. „Mai domol, mai domol!” l-a potolit agentul. „Decamdată, Zanuck vrea să stea de vorbă cu tine”. Darryl Francis Zanuck își începuse cariera la Hollywood, ca scenarist. Primele scenarii le scrisese pentru cîinele Rin-tin-tin. Era mai degrabă un bun organizator decît scenarist. În 1933 a înființat Studiourile 20th Century și în 1935 a fuzionat cu studiourile Fox. Ca vicepreședinte al noii companii, a devenit unul dintre cei mai puternici oameni din industria cinematografică hollywoodiană.

Cînd Fonda s-a dus la Zanuck, acesta i-a spus:

— „Am auzit că-ți place romanul „Fructele miniei”. Ești de acord să semnezi cu mine un contract pe 7 ani?”

— „Drace, nul s-a grăbit să răspundă Fonda. Sint un actor independent și n-am de gînd să-mi schimb statutul”.

— Bine, atunci să știi că nu pot să-ți dau rolul Tom Joad. Întelege, am mari planuri cu dumneata și nu vreau ca mine-poi-mine să te duci la MGM pentru un filmuleț oarecare. Vreau să pot dispune de dumneata și pentru asta îmi trebuie un contract”. Moameala era irezistibilă. Cu multă șoaleală, Fonda a semnat contractul și a jucat rolul principal în **Fructele miniei**.

După 45 de ani de la premieră filmul continuă să fie considerat capodopera lui Fonda. Existau cei drept toate datele ca rezultatul să fie acesta: romanul tulburător al lui Steinbeck despre victimele nedreptății sociale din epoca marelui crize, talentul și profesionalitatea cu care Nunnally Johnson a ecranizat romanul, imaginea novatoare a operatorului Gregory Toland, simpla și emoționantă interpretare a lui Fonda și evident, regia lui Ford.

„Ca regizor, Ford era un uriaș — spune Fonda. Rar i se întîmpla să repete o scenă. Ce urmărea el era profeția primei clipe. Considera că repetînd de mai multe ori o scenă, emoția dispărea. Filmul turnat în cîteva săptămîni, cu un buget care astăzi nu ar acoperi nici o săptămîna de filmare este și va rămîne una din paginile clasice ale istoriei cinematografului american”.

Sergio și mai cum?

La sfîrșitul anilor '60, Fonda a semnat un contract pentru trei western-

nuri. Western însemna căi și, de cînd se știa, Fonda se temea de cai.

„Eram tot timpul înspăimîntat că o să mă muște un cal, ori că o să se împiedice și o să-și rupă gîtul, ori el, ori eu. Drept să spun, niciodată n-am știut să călăresc și nu m-am simțit la largul meu călare. Poate că pe ecran arătam bine, dar în realitate nu-mi era bine deloc. Odată, jucam împreună cu Stewart într-un film intitulat **Firecreek** (Pirul de foc). Cineva a avut nastrusnică idee ca eu să fiu personajul negativ ce trebuia să-l ucidă pe Jim dovedindu-mă astfel ultimul ticălos. Mai jos de atît, nici că se putea. Si iată că s-a putut. Am fost ticălosul ticăloșilor într-un western-spaghetti care se cheamă **A fost odată în vestul sălbatic**. Un western-spaghetti e un film american cu cow-boys, turnat în Italia sau Spania. Scenariul filmului în care am jucat fusese scris în italiană și tradus apoi cuvînt cu cuvînt în engleză. Era ceva oribil și am refuzat să joc. Le povesteam băieților cu care lucram atunci că un producător italian urma să vină ca să încerce să mă convingă să fac totuși filmul.

— Da! cine e producătorul? — m-au întreat.

— Sergio și mai nu știu cum.

— Sergio Leone?

— Cred că da. Ie-am răspuns, și pe toți i-a mirat refuzul meu. Pare-se că Leone dăduse cele mai mari loviturile de box-office din Italia, iar pentru Clint Eastwood făcuse mai mult decît propriul său părinte. Auzind toate acestea, am telefonat unui prieten bun, lui Elli Wallach, despre care știam că făcuse și el unul sau două western-spaghetti. I-am împărtășit marile mele rezerve față de scenariu.

„Lasă tu scenariul, m-a sfătuit Elli plin de entuziasm, du-te pur și simplu și o să vezi că ai să te îndrăgostești de Sergio. Ai să trăiești o experiență minunată. Crede-mă!”

Datorită acestei recomandări, Fonda s-a dus în Italia unde a aflat că alături de el, în film, urma să apară Claudia Cardinale și Charles Bronson. Ca personajul pentru care fusese angajat să fie cît mai convingător, Fonda și-a lăsat mustață și barbă și și-a comandat lentile de contact fumurii. Cînd am intrat pe platou, își aduce el aminte, Sergio, care nu știa boabă englezește, s-a uitat la mine după care a urmat pe italieneste o rafală de cuvinte însoțite de gesturi disperate. Lîngă el stătea traducătorul și primele cuvinte pe care le-am auzit în engleză: „Rade-te imediat. Unde-ți sint ochii mari albaștri? Eu asta am cumpărat”. În prima scenă din film, toți membrii unei familii ferice de fermier erau împușcați tocmai cînd se pregăteau să se așeze la masă, în fața casei. Din tot masacrul ăsta nu scăpa cu viață decît un copil de nouă ani. — Cu asta ce facem, Frank? — e întreat Fonda, șeful bandei de ucigași, de către unul din oamenii lui. — Acum că-mi zici pe nume... îi răspunde Fonda, scuipînd pe covorul de praf al drumului. În depărtare se aude un dangăt de clopot și, încet-încet de tot, Fonda scoate pistolul. Copilul cu chipul cel mai nevinovat din lume se uita la el rugător. Dintr-un foc Frank îl ucidă.

La Paris și Berlin filmul a rulat timp de patru ani la aceleași cinemato-

grafe. Și a făcut una dintre cele mai mari rețete din Europa, America de Sud și Japonia. În Statele Unite a fost însă un eșec total. Publicul american nu putea pur și simplu să accepte ca Henry Fonda să ucidă cu sînge rece un copil. Cu greu se obișnuia cu gîndul ca Fonda să-l împuște, dar fără să-l omoare pe Stewart, dar Fonda să omoare un copil, asta era prea de tot pentru spectatorul american.

Pe lacul auriu

Fonda auzise pentru prima oară de **Pe lacul auriu** (piesa după care s-a făcut filmul, care cu cîteva luni înainte să moară i-a adus lui Henry Fonda mult așteptatul Oscar), la Washington, într-un teatru, unde asistase la prezentarea unor episoade din serialul de televiziune **Rădăcini**.

Cu ocazia asta s-a întîlnit cu plaso-toarea șefă, care-l cunoștea încă de pe vremea cînd jucase pe scena acestui teatru. I-a spus: „Domnule Fonda, avem în repertoriu o piesă pe care trebuie s-o vedeți. Parcă e scrisă pentru dumneavoastră. De trei ori a venit s-o vadă Katharine Hepburn!

După cîteva zile, producătorul spectacolului i-a trimis piesa prin poștă. „Am citit-o și am fost cucerit — își amintește Fonda. Personajele principale sînt un soț vîrstnic, bolnav de inimă și soția sa. Acțiunea se petrece în casa lor de la țară. Nici unul, nici altul nu poate să nu-și spună în adîncul sufletului lor, că ar putea să fie ultima lor vară petrecută în casa asta”. Cînd Jane a auzit cît de mult îi place rolul asta tatălui ei, a cerut și ea piesa. „Da, e minunată — a zis și ea — rolul fiicei îl joc eu. Nu-mi pasă că e un rol mic. Mă interesează cum apare relația tată-fiică”. Avea destulă încredere că piesa putea să devină un film bun și a pornit în căutare de bani ca să se asocieze la producerea filmului. „După terminarea scenariului care mie mi s-a părut excelent — povestește Fonda, s-au pus la punct toate amănuntele organizatorice, iar Jane s-a întîlnit cu Hepburn. Katharine o intimida foarte tare. Vă puteți imagina pe cineva care s-o intimideze pe Jane? Prima întîlnire a întregii distribuții cu regizorul Mark Rydell a avut loc în sala de conferințe a studioului „20th Century Fox”.

Katharine a intrat în sală, mi-a întins mina și mi-a zis: „Era și timpul”. Într-adevăr, explică Fonda, în toți aniiăștia noi nu ne întîlnisem niciodată. Și totuși, zice Hepburn, eu aveam sentimentul că-l cunoșteam demult pe Fonda.

Prima noastră întîlnire de lucru a fost foarte-foarte promițătoare, își amintește Fonda. Aproape două ceasuri am discutat scenariul, iar Katharine a avut o mulțime de idei și sugestii foarte bune”.

Singurul obstacol s-a ivit după vreo lună cînd Katharine Hepburn a trebuit să se interneze într-un spital din New York pentru o operație la umăr. „Doctorul mi-a spus — povestește Hepburn — că n-o să pot face filmul. Într-adevăr în film, soțul meu, Fonda, era un om obosit, care nu putea face nici un efort fizic. În schimb soția,

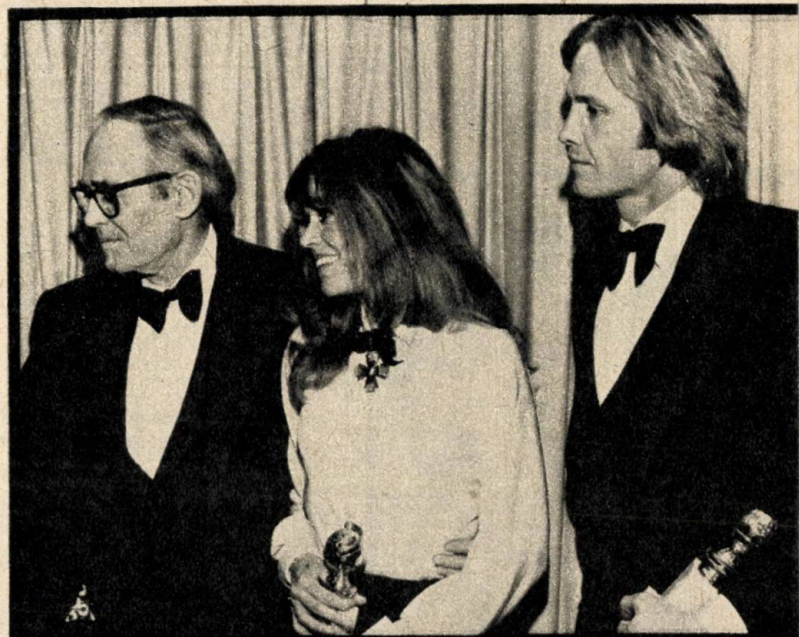
adică eu, trebuia să car lemne, bagaje, să vislesc, să fac o grămadă de treburi care nu se potriveau deloc cu brațul meu infirm. Am încercat să fiu înlocuită, dar Fonda a zis: Nu, rămii, ai să fii minunată. O să reușești să faci tot ce trebuie. Pe altcineva nu vreau!”

„Fonda s-a încăpățînat să rămîn în distribuție și așa în vara anului 1980 au început filmările în New Hampshire, lîngă lacul Squam.

„În prima zi, povestește Fonda, se-deam într-unul din acele scaune înalte pe care stau de obicei regizorii cînd filmează. Eram cu soția mea, cu cei de la machiaj și alți cîțiva din echipă. La un moment dat Hepburn a

am pus-o imediat pe cap, Katharine părea foarte mulțumită.”

„Henry Fonda — povestește Hepburn — nu e omul care să-și facă noi prietenii. La drept vorbind nici eu, dar ne-am înțeles foarte bine. El își are lumea lui, îi place să pescuiască. Mie îmi place să mă plimb singură prin pădure. Într-un fel ne asemănăm. El nu-și pierde timpul. Nu-i place să discute despre fleacuri. Eu detest conversațiile banale. Am descoperit că aici, la **Pe lacul auriu**, aveam să interpretăm, de fapt, personajele care sînt în realitate. În filmul ăsta, Fonda a făcut ceea ce nimeni n-ar fi putut face mai bine. Și era atît de bine dispus/ătit de emoționant că toată lumea din



În 1979, Jane Fonda era deja laureată cu trei premii Oscar și un Glob de aur în timp ce tatăl ei, marele Henry Fonda, fusese încă omis de pe asemenea palmares (Henry Fonda împreună cu Jane Fonda și Jon Voight la decernarea Globului de aur pentru *Întoarcerea acasă*)

apărut de după colțul casei. Să va mai spun că unde apare ea, e o prezență? Că atunci cînd își face ea apariția undeva, dispar toți ceilalți? Într-un spațiu mare, deschis, ca acela în care ne aflăm, Katharine Hepburn domina totul fără să facă cel mai mic gest. Din două trei gesturi a dat de înțeles că vrea să rămînă singură cu mine. Și cînd toți au plecat a venit la mine ținînd ceva în palme, ca într-un coșuleț; era o pălărie mototolită. Mi-a spus: „Pălăria asta aș vrea să fie a ta. Era pălăria preferată a lui Spencer”. „Doamne, ce gest! făcu Fonda. Era exact aceeași pălărie pe care o purta și John Ford cînd filma. Știam că Ford și Spencer fuseseră prieteni foarte buni. Amîndoi irlandezi, și amîndoi marinari de cursă lungă. Pălăria asta — credeau ei — le aducea noroc. Eram extrem de emoționați și

echipa era cucerită de jocul lui”.

„Cei șase actori — povestește Fonda — operatorii și asistenții lor, garderobierile, machiorii, toată lumea se simțea răspunzătoare de tot ce se întîmpla la acest film. Fiecare scenă era mai bună și mai plăcută decît cealaltă. Să vă vorbesc despre Katharine? În fiecare dimineață și în fiecare seară după ce terminam filmările se ducea la înot. Cina și la opt era în pat. Pe la trei-patru dimineața, se trezea ca să-și învețe textul, iar eu îmi spuneam de fiecare dată cînd ne vedeam pe platou că trebuie să-i mulțumesc soartei că am trăit să pot juca rolul din **Pe lacul auriu**. Ce mai pot spune despre o asemenea experiență? Doar că a fost ceva minunat, minunat!”

**Adaptare și traducere
Margit MARINESCU**

Ce înseamnă să fii actor?

Fosta Dantelăreasă care s-a bucurat și pe ecranele noastre de un succes remarcabil (în sensul că mulți spectatori au înțeles că ar fi cazul să revadă filmul și apoi să se gândească la trimerile și semnificațiile lui), fosta dantelăreasă, așadar, Isabelle Huppert, avea întotdeauna ideea că nu trebuie să dea interviuri, că nu-i plac asemenea manifestări și asta pentru că n-ar reuși să comunice

vorbă (ceea ce s-a petrecut de curând când a întâlnit-o pe ziarista Mireille Amiel). Actrița nu vorbește decât despre meseria ei, despre relația dintre personalitate și meserie. Și când citești ceea ce rezultă din această întâlnire îți dai seama că este vorba despre un lung monolog, iar noi vom reține autoportretul pe care actrița și-l face fără să intenționeze, probabil.

„S-ar părea, spune Isabelle Huppert, că asistăm astăzi la o revenire a unui cinematograful de actori, spre deosebire de acel cinematograful de autor. Dar critica își dă seama anevoie de treaba asta. Actorii bineînțeles că încearcă și ei să se apere cum pot și să se facă utili în împrejurări dramatice și în roluri diferite, pentru că întotdeauna trebuie să găsească în ei resursele și condițiile unor schimbări.

Am sentimentul la ora de față că și eu m-am schimbat intrucitva, ba chiar aș putea spune că sint o altă actriță. Și cred că din acest punct de vedere pot fi liniștită doi sau trei ani. Am operat o schimbare în mod deliberat, altfel în ce privește regimul alimentar cît și felul de a mă îmbrăca și de a mă machia. Din acest punct de vedere filmul lui Deville, în care apare acest personaj sofisticat, mi-a făcut bine. Meseria de actor, munca actorului constă și în a veghea asupra aspectului său fizic. Nu cred în „generațiile” de actori. Am turnat în multe filme alături de actori considerați că fac parte din „tinărul cinema francez” și pot spune că nu este vorba de o adevărată școală. Există sensibilități de moment, de corespondențe, dar nu există o mișcare structurală. Faptul de a turna cu Godard sau cu Pialat mai mult decât cu Verneuil, nu este o pură întâmplare, dar nici nu este dovada existenței unei generații de actori sau de autori. Cinematograful este mărturia unui proces de viață, iar actorul se integrează în acest proces. Evident, lui îi revine misiunea de a face o muncă specifică, dacă n-ar fi decât să-și dea o anumită înfățișare fizică. Mai ales pentru o femeie ar fi de exemplu cerința primordială de a place, de a fi frumoasă, sau de a fi în formă, de a-și aplica un anumit machiaj etc...”

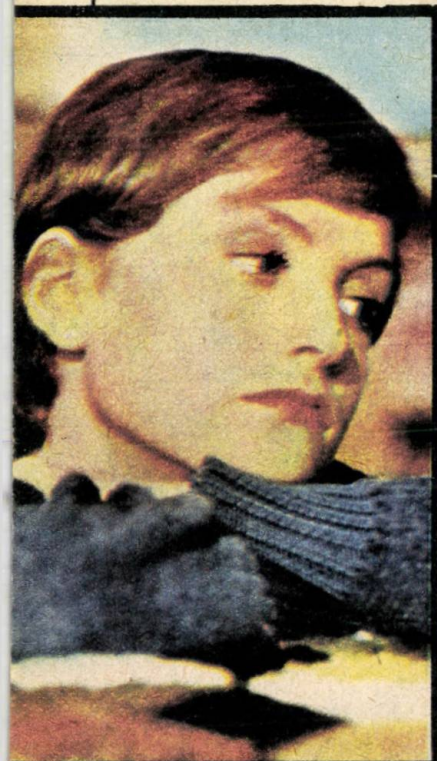
Următoarele mele două filme (cel în regia lui Tavernier și cel în regia lui Deville) au fost pentru mine esențiale. De aici înainte am să încerc să mă dau puțin uitării ca să avantajeze acele filme-comedie. Pentru că vreau să joc comedie, o comedie adevărată și să fac spectatorul să râdă.

La început să fii actriță era o necesitate, nu o decizie. Cel puțin pentru mine. Eram studentă și n-aveam alte mijloace decât de a deveni actriță. Dar

eu nu știam treaba asta și mă simteam împinsă spre această meserie de o forță proprie. Era vorba în primul rând de o problemă de comunicare. Mi se părea că este indispensabil pentru mine să comunic cu ceilalți prin intermediul unei interpretări, pentru că nu sint (și pe vremea aceea eram încă mai puțin) înzestrată cu darul unei comunicări directe. Nu m-am trezit într-o bună dimineață, spunându-mi că mă fac actriță, ci, într-o oarecare măsură, se puneau problema mai curînd de a încerca să supraviețuiesc. Am văzut de curînd la televiziune pe Glenn Gould care cînta la pian și treaba asta mi-a dat mult de gîndit. Glenn Gould s-a retras din activitate acum vreo 3—4 ani. Prezentatorul emisiunii spunea despre el lucruri pasionante, între altele că pentru a se exprima, Glenn avea nevoie de o tehnică și de un instrument. Că la nevoie prefera să vorbească prin telefon decât direct. Treaba asta eu o înțeleg foarte bine și poate din pricina asta îmi convine atît de mult să lucrez cu Godard. O comunicare subterană este prin forța împrejurărilor mai bogată decât una cu ajutorul limbajului obișnuit.

Din momentul în care te hotărăști să devii actor, trebuie să-ți dai o anumite realitate de actor. Nu pentru ceilalți ci mai mult pentru tine, ca să ai o identitate precisă. Nimic nu mi se pare mai chinător decât să nu știi să te definești. Atunci am făcut tot ce trebuia să fac în asemenea împrejurări, adică am urmat cursurile Conservatorului. Prima oară am căzut la examen, dar a doua oară am reușit și încă destul de bine, ceea ce era important pentru mine (am urmat și cursurile lui Voutsinas, am apărut la televiziune, am jucat pe scena teatrală și de cafea-théâtre). Și în același timp am avut cîteva apariții în cutare sau cutare film și toate acestea pentru mine însemnau începutul unei realități actorești. Nu agreez prea mult grupurile și nici nu cred că m-a ajutat din cale afară conservatorul. Important însă este de a-l fi absolvit, și dacă astăzi m-ar întreba un începător dacă trebuie să urmeze cursurile conservatorului, l-aș sfătui să o facă. Contradicția cred eu stă în faptul că o școală este în mod necesar o afacere de masă, iar a fi actor ține de o voință foarte individuală. Pe deasupra eu am urmat conservatorul într-o perioadă în care mă simțeam destul de prost în propria mea piele.

Pînă astăzi am turnat în 28 de filme, ceea ce este probabil destul de mult. Dar continui să am îndoieli și îmi spun că trebuie să-mi iau un oarecare răgaz, poate să mă opresc din activitate vreo doi ani. Dar după aceea, nu mă pot opri cu totul. Cumpăr cu regularitate revista de cinema în care urmăresc acea rubrică minunată intitulată „Nemuritorii”. Descopăr aici că marii actori au turnat mult. Eu nu cred că publicul obosește dacă actorul știe să opereze schimbarea de la un film la altul. Și, cred eu, a fi actor înseamnă mai ales să știi să te schimbi”.



„Vreau să joc comedie, comedie adevărată” — este SOS-ul Isabellei Huppert

ceea ce ar vrea într-adevăr să spună. Și mai întotdeauna recomanda amatorilor să urmărească ceea ce exprimă ea prin filmele ei.

Si totuși i se întâmplă Isabellei Huppert să facă și excepții, și să stea de

(Urmare din pag. 185)

mare sensibilitate și tensiune umană în mijlocul unor împrejurări absolut prozaice de prin cafelele destul de sordide de pe la marginea orașului sau din gară. Toate acestea au îndreptățit calificările și pînă atunci recunoscute ale lui Noel Coward cărui în teatru i se spunea deja „Maestrul”.

Ciudățenia face ca astăzi, în toamna lui 1982, să apară o adaptare radiofonică a BBC-ului după scenariul original al filmului lui Coward. Interpretii de astăzi din noua ediție a „Scurtei întîlniri” sînt Cheryl Campbell în rolul Laurei și Jan Holm. Realizatorul acestei adaptări se numește Dickon Reed.

„Nenorocirile” Sophiei

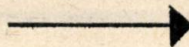
Anul 1982 a fost de pomină pentru Sophia Loren: în plină glorie și puscăriasă de drept comun pentru neplata impozitelor. „17 zile de coșmar, de disperare, de încercări” le-a caracterizat acrita, după ce mașina a preluat-o de la poarta închisorii într-o stare de epuizare. De altfel, de cum a închis portiera mașinii, Sophia a și căzut într-un somn pe care în zilele și nopțile de pînă la Caserta nu-l mai cunoscuse.

Și tot sacrificiul de a se întoarce în Italia, de a accepta umilirea, încercările și o publicitate care, orice s-ar spune, are și părțile ei jenante, au fost pînă la urmă degeaba. Degeaba, pentru că filmul în care urma să joace în Italia — și pentru care acceptase prețul greu al sancțiunii penale — nu s-a mai făcut. Drept care — o dată încarcerarea terminată, s-a sfîrșit și reîntîlnirea cu peninsula. Alte două propuneri de filme o așteptau peste ocean: **Trandafirul tău** după Tennessee Williams și **Succes**, un film al lui Burt Reynolds, unul dintre cei care i-au telefonat și i-au telegrafiat pe cînd era la Caserta. Ultima telegramă a acestuia era chiar pînă de umor:

Deprimată da,
inconștientă, nu
(Sophia Loren)

„Sophia, ieși singura de acolo, sau vin eu să te iau cu niște băieți din Mafia?” Dar Reynolds n-a fost singurul care să-i telegrafieze și să-i scrie. I-a scris Fellini, Sinatra, Ettore Scola, Squitieri. A primit scrisori și telegrame de pe toate continentele.

După ieșirea din purgatoriul penitenciar, Sophia Loren a ținut să dezminț multe din comentariile și știrile publicate de presă. În primul rînd, că ar avea de gînd să-și scrie memoriile din puscărie



Avea 35
de ani!

profil

Disparația unui singuratic

Au trecut cîteva luni de la dispariția lui Patrick Dewaere și misterul morții lui persistă: accident? sinucidere?

Avea 35 de ani și în vremea din urmă făcea film după film. „Simplu,

candid, onest — așa îl caracterizează un comentator — Dewaere nu era omul vreunui grup. Era un solitar. Călduros, vesel, dinamic, era omul pe care toată lumea îl privea cu simpatie și îl aștepta mereu”.

Ar fi trebuit să joace un rol într-un film al lui Lelouch, un rol pentru care se pregătise mult, pentru că ieșea din galeria personajelor de pînă atunci: un boxer faimos, un campion mondial, Cerdan.

Oricum, anul '82 a înscris pe lista celor dispăruți destule nume sonore în frunte cu Fonda, Solonițin, Ingrid Bergman, Romy Schneider, Jürgens și, acum, Dewaere.

Cinera



pentru 4 milioane de dolari, destinate săptămânalului „Time”.

Nu, nu le va scrie, pentru că ar da nu știu cât să uite totul. În al doilea rând, o așteaptă platourile de filmare și cele 17 zile contează pentru ea enorm din punct de vedere profesional: o jumătate de film.

„Șocul — mărturisește Sophia unui ziarist de la „Oggi” — m-a costat mult. Am avut și simptome de tahicardie, dar n-am luat nici un medicament pentru că eu nu iau niciodată medicamente care să mă facă să-mi pierd voința și reflexele. Am fost deprimată dar nici o clipă inconstientă. N-am vrut să iau nici măcar somnifere. Mai bine nedormită decât abuzată.”

Ați vă zut-o în
Mitul Federei

Alura sportivă, suris franc, natură combativă — așa apare interlocutorilor ei Marthe Keller. Actrița a copilărit în Elveția, a debutat în Germania Federală, a ajuns vedetă în Franța și supervedetă în Statele Unite. Activitatea ei se desfășoară în prezent pe trei planuri: familie-partener, fiul ei Alexandre de zece ani; film — așteaptă premiera filmului **Wagner** în care a jucat alături de Richard Burton și Tony Palmer; teatru — după „Trei surori” de Cehov, pregătește o piesă de Vera Feyder „Ambalaj pierdut”. Dorința ei cea mai fierbinte: să conducă o trupa de teatru.

Realitate socială și stil

După ce a asistat la proiecțiile unei selecții considerată reprezentativă a filmului iugoslav din anii '60 și pînă astăzi, criticul ita-

Primul musical tragic din istoria cinematografului (All that jazz)



lian Giordano Ventavoli s-a încumetat să facă o analiză destul de amplă din care noi desprindem însă o caracterizare: „Noul cinematograf iugoslav — spune criticul mai sus menționat — este fiul revoluției stilistice care a avut loc prin anii '60 cu contribuția considerabilă a unor cinești ca Mimica, Petrovici și Makavejev. Preocuparea acestora a fost de a potența caracteristicile ideologice și expresive ale filmului respective perioade. În programele lor stilistico-teoretice se afla la loc de frunte dorința de a traduce în expresie estetică tot ceea ce des-

șurarea politică și socială adusesse în Iugoslavia”.

Din toată această selecție, criticul trage concluzia că este vorba de o cinematografie care nu dispune de mari forțe financiare, în care prezența celui cinematograf de autor este vagă dar se simte amprenta unor personalități regizorale formate, un cinematograf care recurge la o tematică foarte precisă cum ar fi aceea legată de perioada războiului și mai ales de lupta partizanilor, de problemele vieții din mediul rural și ale experienței socialiste în genere.

Coperta I

Diana Lupescu:
Ați văzut-o în **E**
atit de aproape
fericirea și **Fata**
Morgana
Sergiu Nicola-
escu: regizor,
scenarist, actor.
Următoarea sa
premieră, **Viraj**
periculos

Fotografie de Victor
STROE

Coperta IV

Ingrid Bergman:
în 50 de ani de
carieră (a debu-
tat la 19 ani)
50 de filme și
2000 de specta-
cole de teatru.
Una dintre ulti-
mele mari ve-
dete ale cinema-
tografului mon-
dial.

Almanah Cinema 1983

Redactor șef:
**Ecaterina
Oproiu**

Redactori responsabili
ai Magazinului estival:

Adina Darian
Mircea Alexandrescu

Prezentarea grafică:
Ioana Statie
Tiparul: Combinatul Poligrafic
„Casa Științei”
București

Exemplarul 25 lei

Sumar Almanah „Cinema“ 1983

OMAGIU PREȘEDINTELUI ȚĂRII, SECRETARULUI GENERAL AL PARTIDULUI, TOVARĂȘUL NICOLAE CEAUȘESCU

● 65 de ani de viață, peste
50 de ani de activitate revolu-
ționară 2

35 DE ANI DE LA PROCLA- MAREA REPUBLICII

● Filmele construcției socia-
liste

SUB SEMNUL CONFERIN- TEI NAȚIONALE A PARTI- DULUI COMUNIST ROMÂN

● Ce filme vom vedea în 1983?
(panoramic pe platouri de
R. Panait) 8

FESTIVALUL NAȚIONAL „CÎNTAREA ROMÂNIEI“

● Cineclubul în stagiune conti-
nuă - de Eugenia Vodă 14

FILM ȘI SOCIETATE

● Ancheta revistei „Cinema“:
55 de regizori, scenariști și
actori despre filmul romă-
nesc 16

● Revista „Cinema“ la tabăra
tineretului de la Izvorul Mure-
șului: Publicul, o personalitate
colectivă mereu perfectibilă
(76 de spectatori despre 73
de filme - sondaj-studiu de
Valerian Sava) 36

ARTA DOCUMENTARULUI

● Să nu uităm că documenta-
rul este și el spectacol - de
Mirel Ilieșiu 50

IMPERATIVUL IMAGINII ÎN VIAȚA MODERNĂ

● De la galaxia Gutenberg la
galaxia Lumière -
de Constantin Pivniceru 54

FILMUL, DOCUMENT AL EPOCII

● Filmul ca artă a poveștii, ca
oglinză a realității sociale, ca
modalitate de confesiune -
de Dan Stoica 57

● Ochiul treaz al realității - de
Magda Mihăilescu 66

● Posteritatea filmului co-
mandă - de T. Caranfil 70

● Animația și neliniștea so-
cietății - de Dana Duma 74

FAMILIA CA PERSONAJ

● Mama, tata, epoca și eu - de
Alice Mănoiu 78

● Coplăria ca metaforă a
unei condiții umane -
de Natalia Stancu 84

FILMUL LA TIMPUL TRECUT

● Nostalgia ca evadare? Sau
contestare? - de Cristina
Corciovescu 88

● Singurătatea acum 20 de
ani - de Eva Sîrbu 94

FILMUL LA TIMPUL VIITOR

● Spre viitor cu 24 de foto-
grame pe secundă - de Aura
Puran 120

● Video la timpul viitor - de
Andrei Bacalu 126

● Incursiune într-un viitor
care devine prezent - de
Romulus Căpălescu 130

FESTIVALURI '82

● Cannes: De unde vin mar-
ginalii? Dar filmele lor? 110
Să o iei razna 116
de Ecaterina Oproiu

● Karlovy Vary: Există și
filme care aduc ploaia - de
Călin Căliman 68

SONDAJ ÎN CINEUNIVERS

● Spectacolul continuă, dar
cu alți actori 100
de Adina Darian

● Istoria are memorie lungă
● Actorii ieri, regizorii azi
● Ghici cine vine la cină?
● Când a te duce la cinema
devine un risc 104

● Monștri născuți din somnul
rațiunii - de H. Dona 108

● Emigranții, alți marginali -
de Eugen Atanasiu 116

● El Cinefilul, la El Mundial
de Radu Cosașu 142

● Cealaltă față a gloriei - de
Cristina Corciovescu 144

DE VORBĂ CU:

Neli Cobar: Cu creionul prin
lume 52

● Cine nu rîde la Jean Con-
stantin? 138
interviuri de Roxana Pană

● Gogomănil 141
de Ion Popescu Gopo

CONTRAPUNCT

● Idolul cu tranzistor 128
● Unde ești copilărie? -
de Nina Cassian 137

MEMORIA CINEASTULUI

● Lilian Gish: Tinerețea la 84
de ani 92

● Joseph Losey: La fiecare
film făcut, zece proiecte
neimplinite - adaptare și tra-
ducere de Roxana Pană 105

● Orson Welles: A fost și a ră-
mas un mare copil teribil 124

MARI DISPĂRUȚI

● Ultimul rol al Gretei Garbo
- de Eugenia Vodă 147

● Romy Schneider: Celebrita-
tea care ucide - adaptare și tra-
ducere de Rodica Lipatti 156

● Ingrid Bergman - Ultima
sonată de toamnă 148

● Steve McQueen: Așa cum a
fost - adaptări și traduceri
de Adina Darian 163

● Henry Fonda: Două sute de
ore de conversație - adaptare
și traducere de Margit Mari-
nescu 187

CINERAMA 168

T45668

Almanah

ci
ne
ma

1983

1983

93286

